REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI Nr. 1

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct: ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 1968 Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

NICOLAE RĂDULESCU — Variante româno-balcanice ale unor melodii de dans şi rituale 3
JÓZSEF FARAGÓ — Cu privire la motivul păsării ascunse în vas 27
CONSTANTIN ERETESCU — Măştile de priveghi — origine, funcţionalitate . 37
ADRIAN VICOL — Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice . . 45
CORNELIA BELCIN — Ocupaţiile daco-geţilor în lumina literaturii antice . . 63

MATERIALE

ALEXANDRU POPESCU — Aspecte ale „peisajului rural" în legende şi tradiţii istorice 75
OLGA NAGY şi HANNI MARKEL — Variantele româneşti şi maghiare ale basmului „Dracul ispăşeşte" (Aa-Th 810 A) 81

NOTE ŞI RECENZII

ANCA GIURCHESCU — Congresul Uniunii folcloriştilor iugoslavi 95
ROMULUS VULCĂNESCU — Conferinţa „Asociaţiei etnologilor iugoslavi" . 96
Folk Song U.S.A. 111 best American Ballads. Collected, adapted and arranged by John A. Lomax and Alan Lomax. Music Arrangements by Charles Seeger and Ruth Crawford Seeger. Alan Lomax Editor. Signet Books Q 2789. Published by the new American Library. New York — Chicago, 1966, 512 p., cu ex. muz. (Nicolae Rădulescu) 97

Rev. etn. folc. Tom 13, nr. 1 p. 1–102 Bucureşti, 1968

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 1968 Nº 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

NICOLAE RĂDULESCU, Variantes roumaines et balkaniques de quelques mélodies de danse et rituelles 3
JÓZSEF FARAGÓ, Sur le motif de l'oiseau caché dans le vase 27
CONSTANTIN ERETESCU, Les masques de la veillée du mort — origine, fonctionnalité 37
ADRIAN VICOL, L'importance de l'interprétation pour la détermination des systèmes rythmiques 45
CORNELIA BELCIN, Les occupations des Daco-Gètes à la lumière de la littérature ancienne 63

MATÉRIAUX

ALEXANDRU POPESCU, Aspects du « paysage rural » dans les légendes et les traditions historiques 75
OLGA NAGY et HANNI MARKEL, Variantes roumaines et magyares du conte « Le diable bouc-émissaire » (Aa-Th 810 A) 81

NOTES ET COMPTES RENDUS

ANCA GIURCHESCU, *Le Congrès de l'union des folkloristes yougoslaves* 95
ROMULUS VULCĂNESCU, *La Conférence de l'Association des ethnologues yougoslaves* 96
Folk Song U.S.A. 111 best American Ballads. Collected, adapted and arranged by John A. Lomax and Alan Lomax, Music Arrangements by Charles Seeger and Ruth Crawford Seeger. Alan Lomax Editor. Signet Books Q 2789. Published by the new American Library. New York — Chicago, 1966, 512 pp., with musical examples (*Nicolae Rădulescu*) 97

VARIANTE ROMÂNO-BALCANICE ALE UNOR MELODII DE DANS ȘI RITUALE*

NICOLAE RĂDULESCU

În faza actuală a cercetărilor de etnomuzicologie se impune din ce în ce mai mult studiul comparat, pe criterii istorice și structurale, al folclorului. Probleme de însemnătate capitală reclamă, pentru a putea fi satisfăcător soluționate, cercetarea paralelă a diferitelor culturi muzicale naționale. Fără acest lucru nu este cu putință să se răspundă la întrebări fundamentale, precum geneza etnoculturii unui popor sau specificul național. Folcloristica muzicală în general și cea românească în special au întreprins încă puțin în direcția arătată.

Studiul de față se axează pe un aspect al relațiilor muzicale ale poporului român cu popoarele vecine de la sudul Dunării. Atrăgînd atenția asupra anumitor fapte de folclor, lucrarea noastră prezintă și unele concluzii gîndite a sluji ca puncte de plecare pentru o ulterioară aprofundare a problemelor pe care le vom prezenta.

Studiul nostru se va referi la sud-estul Europei.

În acest spațiu geografic, legătura dintre cultura muzicală a poporului român și acelea ale popoarelor balcanice apare ca un fapt firesc, produs al multor factori, printre care pot fi menționați : substratul comun traco-ilir, infiltrarea elină, stăpînirea romană și înrîurirea bizantină, supremația otomană. Mișcările periodice și numeroase de populație, legăturile economice, bazate pe îndeletniciri comune și pe un intens comerț, au favorizat de asemenea schimburile și peregrinările faptelor de cultură populară. Cele arătate, ca și o serie de alți factori de amănunt, au făcut ca harta artistică a Peninsulei Balcanice să capete o extremă și fină diversitate de detaliu, care pune cercetătorului probleme de o mare complexitate.

În analiza relațiilor muzicale dintre dansurile românești și cele balcanice ni se impun cîteva considerații preliminare, referitoare la tipul și

---

* Studiul de față reprezintă un extras dintr-o lucrare mai amplă redactată în 1966–1967 și aflată în manuscris.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 3–25, București, 1968

gradul de intensitate sub care aceste relații se manifestă. Pot fi stabilite trei categorii mari de fapte, categorii care impun o tratare diferențiată și a căror greutate specifică, în elaborarea concluziilor, *nu este egală*. Astfel, prezența elementelor comune sau identice în folclorul românesc și cel balcanic trebuie raportată la : 1) un substrat artistic comun (factor coetnic) ; 2) existența pe teritoriul unei țări a unei enclave de populație de altă naționalitate (factor intraetnic) ; 3) o preluare (factor interetnic). Factorii de mai sus acționează combinat în numeroase cazuri. Așa, de pildă, preluarea unei melodii e favorizată de înrudirile de substrat și ușurată de prezența unui grup minoritar.

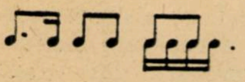
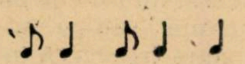
Prima mare categorie reprezintă stadiul cel mai vechi, preslav, alcătuit ipotetic din elemente *traco-eline ulterior romanizate*. Subliniem că aria pe care s-a plămădit acest substrat nu se limitează la spațiul carpato-egeic, ci cuprinde și o mare parte a Peninsulei Anatoliene, unde s-a stabilit populație tracă (frigienii) și greacă (ioniană) și care a intrat de asemenea în componența Imperiului roman. Aceasta explică unele înrudiri muzicale certe, mai cu seamă în domeniul structurilor modale cromatice și al ritmurilor aksak, dintre care unele acoperă omogen un teritoriu ce merge din Carpați, trecînd prin Balcani și Anatolia, pînă în Caucaz. În mod greșit multe elemente așa-zise ,,orientale'' au fost atribuite turcilor pentru că, dacă este adevărat că aceștia le-au vehiculat, nu este mai puțin adevărat că ele existau pe teritoriul balcano-anatolic cu mult înainte de venirea turcilor aici. Nu trebuie uitată diferența structurală dintre cultura turcă inițială (altaică) și ipostaza ei otomană, care a asimilat într-o armonioasă sinteză o serie de fapte de cultură micrasiatică și mediteraneană. Cu toate că nu a fost muzician, Iorga a sesizat foarte bine anumite realități atunci cînd, pe bună dreptate, a contestat muzicii românești înrudirea genetică cu cea asiatică, în speță cu cea turcă [1], avînd în vedere, desigur, ceea ce trebuie să fi fost fondul vechi autentic turcesc, iar nu împrumuturile culturale ulterioare de la perso-arabi [2]. Pe de altă parte, totul ne determină ca, o dată cu legăturile de cultură materială atestate [3], să admitem și relații de cultură spirituală în întreg bazinul Mediteranei orientale încă din eneolitic (mileniul II î.e.n.). Este foarte plauzibil ca ceea ce se denumește curent ,,oriental'' în muzica balcanică să aibă o vechime mult mai mare decît se consideră îndeobște. Platon încă se ridica, în *Polis*-ul său, împotriva a ceea ce i se păreau excese pricinuite de înrîurirea frigico-semită în muzica de atunci.

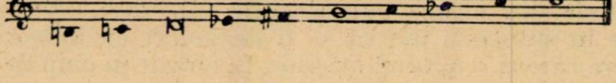
---

[1] N. Iorga, *La musique roumaine*..., Paris, 1925, p. 9–10 : ,,Il n'y a aucun rapport entre la mélodie de la chanson populaire des Roumains et entre celle de la chanson populaire asiatique. Celle des Turcs et aussi, en grande partie, en tant que cette musique n'est pas influencée par d'autres, la chanson populaire magyare sont d'une autre origine''.

[2] Se știe că în 1637, după ce sultanul Murad al IV-lea a cucerit Bagdadul, turcii au adoptat oficial cîntarea persană (D. Cantemir, *Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae*, trad. rom., p. 374). Pe de altă parte, Raouf Yekta Bey (*La Musique Turque*, în ,,Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire'' [Lavignac-Laurencie], Première partie, vol. V..., Paris, 1922, p. 2952–2973, *passim*) subliniază că în dezvoltarea teoriilor despre muzică ale lumii orientale postbizantine un rol principal l-a avut sistemul elin, preluat prin intermediul arabilor, care, în ceea ce privește latura practică, au fost ucenicii persanilor.

[3] *Istoria României*, vol. I, București, Ed. Acad., 1960, p. 128–132.

Materialul muzical comparativ (inegal ca împrăştiere teritorială, dar totuşi edificator în multe privinţe) de care, nu cu puţine dificultăţi, am reuşit să dispunem ne permite să facem cîteva observaţii în legătură cu prima categorie de relaţii, aceea a substratului comun româno-balcanic. Socotim că putem include aici : 1) certa preponderenţă a metrului binar (2/4, 4/4). În acest metru evoluează tipul de dans cel mai răspîndit : *hora* la români, *kolo* la sîrbi, cele mai multe *horo* bulgăreşti (pravo horo, sitno horo). După evaluarea lui Moutsopoulos [4], 70% din dansurile greceşti sînt în măsura 2/4, în ciuda faptului că unul dintre cele mai caracteristice dansuri din folclorul neogrec, şi anume τσάμικος χορός, are ritmul 3/4 . Se constituie astfel în Balcani un teritoriu al metrului 2/4 care contrastează cu situaţia din Europa Centrală (chiar cu Slovenia, Ungaria şi Slovacia), unde metrul ternar regulat (3/8, 3/4) are o frecvenţă mult mai ridicată ; 2) prezenţa anumitor ritmuri caracteristice pentru aria balcanică. Avem în vedere înainte de toate ritmul de 3 timpi cu unul dintre ei alungit subdivizionar, pe care îl considerăm un străvechi lăsămînt muzical-coregrafic în spaţiul carpato-egeic [5]. O importanţă cel puţin egală, dar poate un caracter mai puţin specific Balcanului — deoarece se găseşte răspîndit pe o suprafaţă mult mai mare — o are ritmul numit de turci *usul DÜYEK* [6] , foarte frecvent în folclorul balcanic (la români mai ales în *Ca la Breaza*, precum şi, amănunt de seamă, în colinde) ; 3) se întîlnesc structuri modale atît de tip major, cît şi de tip minor. Dacă ar fi să ne pronunţăm însă asupra a ceea ce este caracteristic şi comun în acelaşi timp în melodica balcanică, am numi în primul rînd aşa-numitul *maqam Hidjazkiar* (sau majorul oriental sau dublu armonic), care formează una din verigile cele mai puternice de legătură a subspaţiului balcanic cu spaţiul indo-perso-arab :



Presupunerea noastră e sprijinită de constatarea că acest maqam apare legat preferenţial de un anumit ritm, mai ales de *choreios alogos*. Transmis aşadar printr-o moştenire ritmică comună, este foarte probabil ca el să aparţină substratului. Demn de toată atenţia este faptul că modul de mai sus apare, nu rareori, în stratul de melodii rituale, chiar la români (multe colinde din Banat şi din talvegul Dunării, Paparude, Lazăr, cîntece şi jocuri ceremoniale de nuntă, formă sub care ajunge pînă în Moldova).

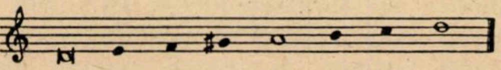
---

[4] E. Μουτσοπούλου, Ρυθμοὶ καὶ χοροὶ Ἑλλήνων καὶ Βουλγάρων, în "Λαογραφία"... τόμος ιζ' — τεύχος β'/1958, p. 532. Melpo Merlier (Τραγούδια τῆς Ρουμέλης, Atena 1931, p. ιζ') precizează că tipul neogrec pentru măsura 4/4 este dansul ἀπόλυτος χορός.

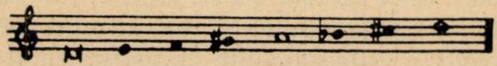
[5] N. Rădulescu, *Choreios alogos*. Comunicare la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, 5—8 octombrie 1965.

[6] R. Yekta Bey, *op. cit.*, p. 3029.

Am mai observat comunitatea a încă două structuri modale deosebit de caracteristice : a) doricul cromatizat :



poate greşit considerat un mod exclusiv românesc, deşi, ce e drept, este foarte frecvent în folclorul nostru. L-am întîlnit însă, în repetate rînduri, în dansuri sîrbeşti [7] şi greceşti [8] ; mai puţin în cele bulgăreşti, dar există totuşi şi acolo ; b) aşa-numita ,,gamă ţigănească" [9] :



cunoscută de dansurile sîrbeşti, turceşti şi de unele melodii greceşti ; 4) în afară de elementele citate, am constatat prezenţa comună şi insistentă a altora, asupra cărora ne-ar fi mai greu să ne pronunţăm cu certitudine dacă trebuie atribuite unui substrat, deşi lucrul nu este de loc exclus. De felul acesta sînt : a) cadenţa ,,pe contradominantă" sau pe aşa-numita ,,treaptă a II-a", element melodico-modal cu o mare frecvenţă în folclorul român, bulgar şi din Iugoslavia, atestat pînă în Grecia insulară [10] ; b) amestecul liber de diviziuni ritmice regulate şi neregulate în cadrul aceluiaşi metru. Exemplul cel mai pregnant îl constituie *Sîrba* românească, cu amestecul caracteristic de triolete în măsura 2/4. Acelaşi mod de combinaţie l-am găsit destul de des în dansurile bulgare [11] şi sîrbeşti [12]. Există însă, din cîte am observat, o diferenţă importantă, în această privinţă, între dansurile sud-dunărene, pe de o parte, şi acelea nord-dunărene, pe de altă parte : viteza metronomică, exact invers de cum ne-am fi aşteptat, este mult mai mare la sîrbă decît la dansurile sîrbo-bulgare cu aceeaşi structură.

Elementele din ultima subcategorie (4), deşi este posibil ca să-şi aibă originea în substrat, par să se fi dezvoltat cu ajutorul mai multor factori, printre care şi schimbul ulterior, favorizat în chip deosebit de vecinătatea teritorială. Cînd distanţa e mai mare, ne vine însă destul de greu să admitem un împrumut. Prima parte a dansului neogrec Μακεδονικὸς, de pildă, poate părea foarte familiară unui român, deoarece se apropie surprinzător de mult de melodia dansului *Banul Mărăcine* :

---

[7] *Ci. ci, ci* din Leskovac. *Omladinsko kolo, Ješino kolo.*

[8] Ὄβας, Συρτός Σιλυβριανός.

[9] Vezi Gh. Ciobanu, *Despre aşa-numita gamă ţigănească*, în ,,Revista de folclor", IV, 1959, nr. 1–2, unde sînt date amănunte despre răspîndirea modului la alte popoare.

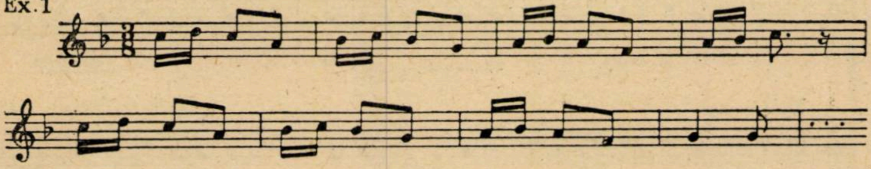
[10] Dansul războinic cretan Πεντοζάλης.

[11] Ямболска леса, Мъжко на леса din zona Nova Zagora, Ситно шопско хоро.

[12] Друго по оро din Ranilug (Kosovo-Metohija).

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ

Ex.1

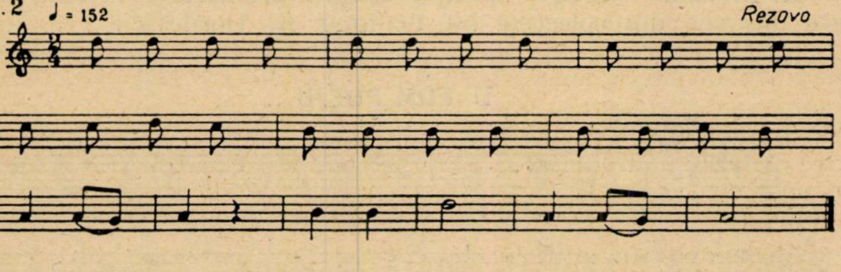


Contaminare prin împrumut, sau substrat? Răspunsul va trebui să ţină seama că melodia *Banul Mărăcine* a fost preluată, aproape neschimbată, de către bulgarii din Banat aflători în Bulgaria, care o dansează la nuntă cu figurile *Căluşerului* ardelenesc [13].

La extremitatea de sud-est a Bulgariei se află satul Rezovo, aşezat la malul mării, chiar pe graniţa cu Turcia. În 1955 expediţia ştiinţifică complexă a Secţiunii de arte figurative, muzică şi arhitectură a Academiei de Ştiinţe Bulgare a cules acolo următorul joc vocal care nu este altceva decît prima parte a cunoscutului joc bănăţean de doi „Asta-i nana de la Brebu" :

IMALA SĂM DVAMA BRATJA

Ex. 2



Melodia circulă acolo cu textul „Имала съм двама братя" [„Am avut doi fraţi"] ; a fost culeasă de folclorista Raina Kaţarova de la Lefter Petkov de 46 ani, născut în satul apropiat Blaţa şi care cunoaşte jocul de la localnici mai vîrstnici [14] .

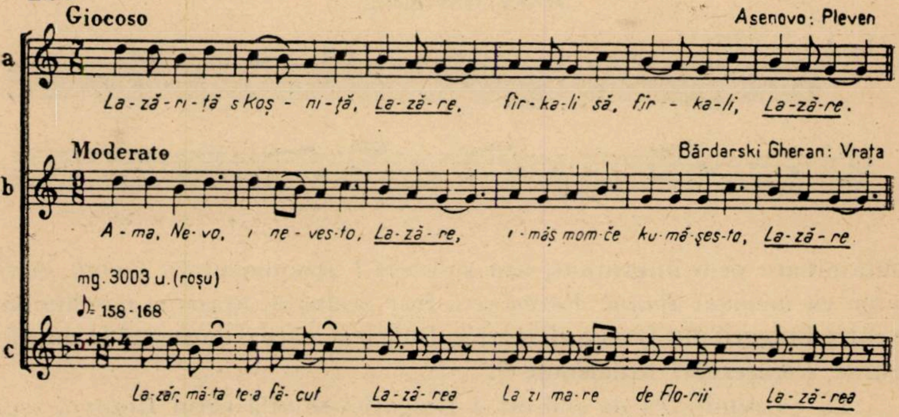
Dacă nu întotdeauna poate fi lămurită satisfăcător calea difuziunii lor, melodiile care urmează nu mai suscită, cel puţin, nici o îndoială în privința împrumutului. Iată aceeași melodie folosită de bulgari și de români pentru obiceiul *Lazărului* :

---

[13] Am avut prilejul să constatăm acest fapt asistînd la Festivalul creaţiei populare desfăşurat la Belogradčik în 26—27 august 1967.

[14] Р. Кацарова-Кукудова, Народни хора и игри в Странджа, în „Комплексна Научна Странджанска Експедиция през 1955 година", София, 1957, p. 415.

Ex.3

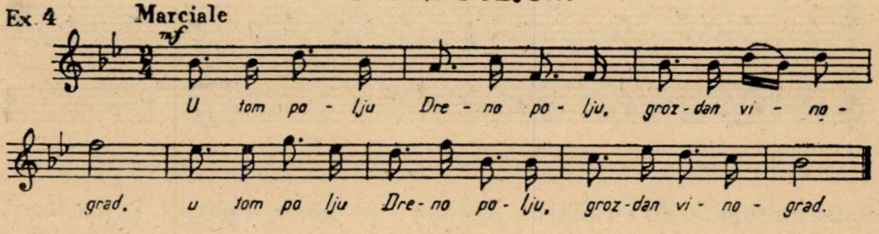

Giocoso
Asenovo: Pleven
a
La-ză-ri-ță skoș-ni-ță, La-ză-re, fir-ka-li să, fir-ka-li, La-ză-re.
Moderato
Bărdarski Gheran: Vrața
b
A-ma, Ne-vo, i ne-ves-to, La-ză-re, i-măș mom-če ku-mă-șes-to, La-ză-re
mg. 3003 u. (roșu)
♪= 158-168
c
La-zăr, mă-ta te-a fă-cut La-ză-rea La zi ma-re de Flo-rii La-ză-rea

Ne rezervăm tratarea în amănunt a acestui caz într-un studiu în pregătire. Pentru a nu anticipa, aici prezentăm doar punctele de plecare : 1) variantele bulgărești nu se întîlnesc decît la bulgarii care au locuit în Banatul românesc ; 2) tipul căruia îi aparțin variantele este mai răspîndit în Muntenia decît în Bulgaria ; 3) variantele sale cele mai numeroase și mai bogate ca evoluție melodică (mergînd pînă la subtipuri) se găsesc tot în Muntenia, spre valea inferioară a Oltului.

G. Breazul[15] atrăgea atenția asupra următoarei melodii sîrbești aflate într-una din colecțiile lui Vladimir R. Đorđević :

U TOM POLJU...

Ex 4


Marciale
mf
U tom po-lju Dre-no po-lju, groz-dan vi-no-grad. u tom po lju Dre-no po-lju, groz-dan vi-no-grad.

La cele patru variante românești[16], identificate atunci de către cercetătorul român, sîntem în măsură să adăugăm un întreg șir din rîndul cîntecelor de *Vicleiem*[17] :

---

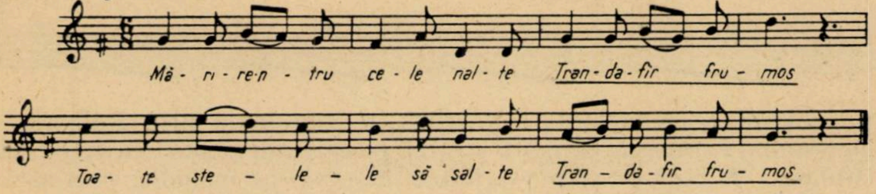
[15] G. Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Scrisul românesc, f.a. [1941], p. 456—457.

[16] Corul *Trandafir frumos* de G. Cucu și cîntecele populare : *Căpitane Pavele* (Sibiu), *Hai, leliţo-n deal la cruce* (Bucovina), *Mă mînă mama-n grădină* (Bihor).

[17] Pe lîngă varianta dată de noi, pe care am găsit-o cea mai apropiată de cîntecul sîrbesc, mai cităm, dintre numeroasele exemple aflate în arhiva Institutului, pe acelea publicate de C. Brăiloiu și H. H. Stahl în *Vicleiul din Tîrgu-Jiu*..., București, 1936, p. 29.

Orig.: com. Lupeasca (inglobat orașului București)
Culeg.: Gh.Ciobanu și C.Bugeanu, Buc 29 XII 1938
Tr.: N. Rădulescu

Ex. 5 fg. 7201 a

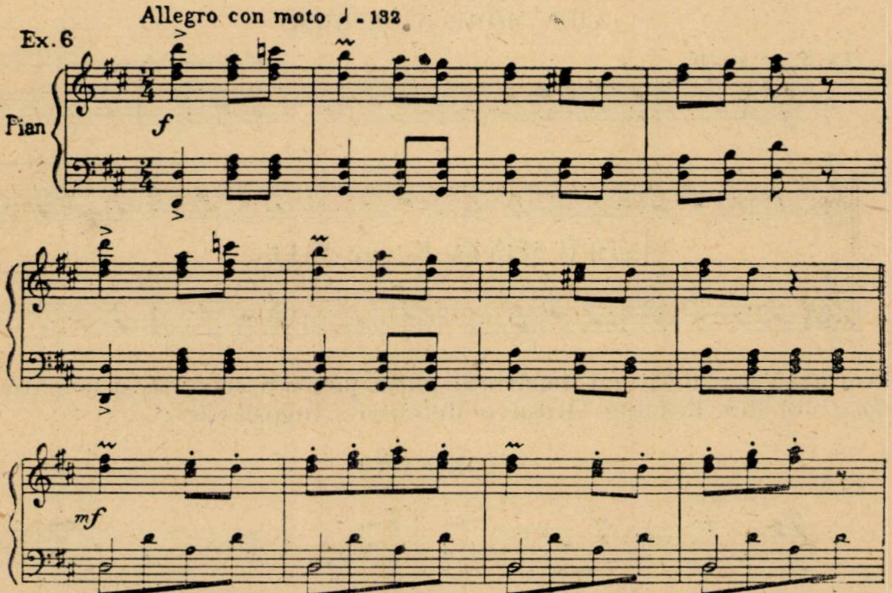

Mă - ri - re-n - tru ce - le nal - te Tran - da - fir fru - mos
Toa - te ste - le - le să sal - te Tran - da - fir fru - mos

Legătura dintre variante apare cu atît mai interesantă, cu cît refrenul sîrbesc *grozdan vinograd* (traductibil prin „vie struguroasă") aparține aceleiași sfere vegetale ca puțin obișnuitul refren românesc *trandafir frumos*. Structura muzicii pare să arate influența semnalelor militare, și nu e de scăpat din vedere că în părțile Sibiului melodia vehiculează textul unui cîntec de militărie („ Căpitane Pavele").

Una din melodiile cu o răspîndire uimitor de mare în spațiul est-european este aceea a jocului *Rața*. Semnalată în nord în Ungaria, Moravia, Podhala polonă și Ucraina[18], ea a pătruns în sudul Dunării cel mai tîrziu pe la mijlocul veacului trecut. O găsim publicată în 1880 în culegerea croatului Franjo Š. Kuhač[19], unde titlul *Ušanka. Iz Bugarske* îi arată proveniența bulgărească:

UŠANKA

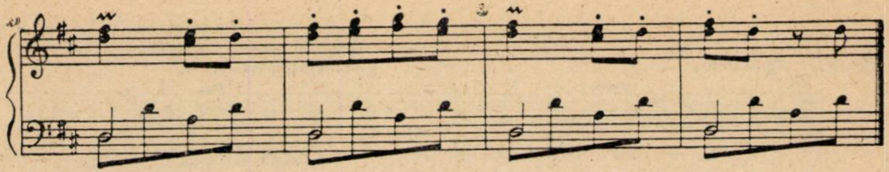
Ex. 6



---

[18] Gh. Ciobanu, *Folclorul muzical și migrația popoarelor*, în „Revista de etnografie și folclor", XII, 1967, nr. 3, p. 196–197.

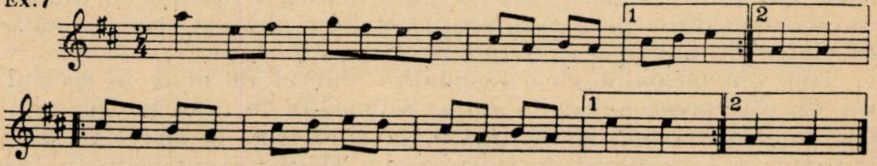
[19] Fr. Š. Kuhač, *Južno-Slovjenske Narodne Popievke*..., III knjiga, U Zagrebu, 1880; melodia nr. 1199.



Se pare, aşadar, că melodia a pătruns în Iugoslavia prin Bulgaria. De altfel, cea mai frumoasă variantă străină pe care am găsit-o ne vine tocmai din Bulgaria [20], fapt ce ar putea indica răspîndirea melodiei prin această ţară mai întîi. Dacă ar fi să ne luăm după numele *Vlaško horo* pe care îl poartă în Bulgaria, melodia e de origine românească :

VLAŠKO HORO

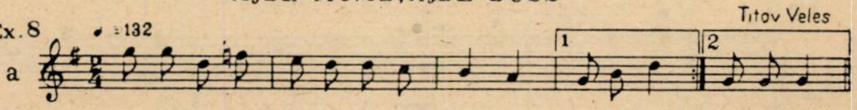
Ex.7

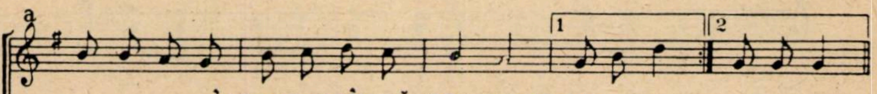


Pînă unde s-a răspîndit această melodie, cu cel puţin 100 de ani de viaţă comună la români şi bulgari, ne-o arată apariţia ei în Macedonia iugoslavă, în localitatea Titov Veles [21]. Este interesant de remarcat asemănarea B-ului variantei macedonene cu B-ul popularei colinde „Într-o sfîntă joi la vale".

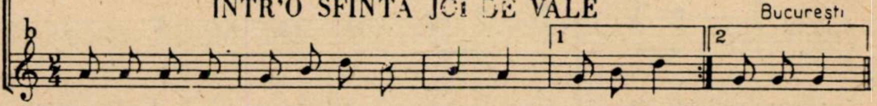
AJDE MOME, AJDE DUŠO

Ex.8





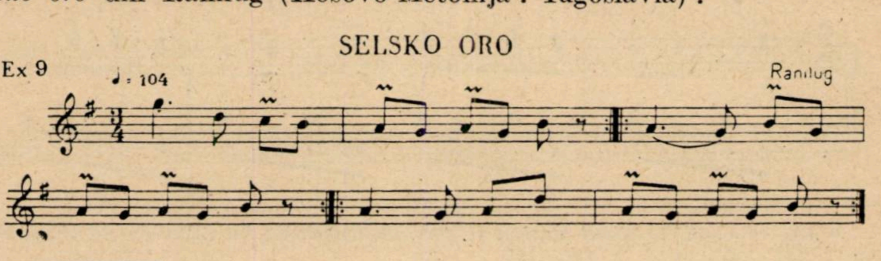
ÎNTR'O SFÎNTĂ JOI DE VALE



O variantă (în 3/4) mai depărtată puţin poate fi socotită şi următoarea *Selsko oro* din Ranilug (Kosovo-Metohija : Iugoslavia) :

SELSKO ORO

Ex 9



---

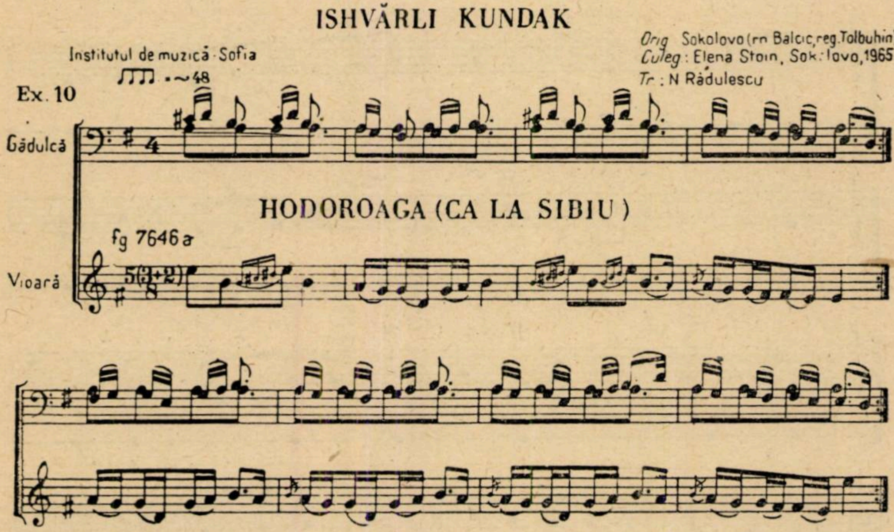
[20] *Apud* E. Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 546.

[21] Живко Фирфов, Македонски музички фолклор..., Скопје, 1953, p. 61.

Un puternic argument în favoarea originii româneşti a melodiei îl aduc, pe lîngă numele purtat la bulgari, răspîndirea omogenă şi frecvenţa ei mare în folclorul nostru [22], ca şi numărul mare de variante, dintre care unele deosebit de elaborate [23].

O mai mare claritate în privinţa factorilor vehiculanţi o prezintă dansul *Şchioapa*, ale cărui variante melodice jalonează marele drum de sud-est al oierilor ardeleni, din Mărginimea Sibiului, trecînd prin Bărăgan, pînă în Dobrogea şi Bulgaria de NE. Pe socoteala mocanilor şi ţuţuienilor punem faptul că variante apropiate ale aceluiaşi tip melodic le întîlnim din zona Balcicului [24], adică tocmai acolo unde era unul din locurile cele mai căutate de păşunat ale ardelenilor transhumanţi, înainte de 1878 (faimoasa „vale fără iarnă") [25], pînă în Făgăraş şi Sibiu:

Ex. 10


ISHVĂRLI KUNDAK
Institutul de muzică - Sofia
♪♪♪ = ~48
Orig Sokolovo (rn Balcic, reg. Tolbuhin)
Culeg: Elena Stoin, Sokolovo, 1965
Tr: N Rădulescu
Gădulcă
HODOROAGA (CA LA SIBIU)
fg 7646 a
Vioară
5(3+2)/8

Distanţa dintre ele e acoperită de două subtipuri ritmice: cel nord-vestic, cu ritmul 5/8 ♪♪♪ ♩, întîlnit (sub denumirea *Hodoroaga*) în Sibiu, Făgăraş, Braşov şi (ca *Şchioapă*) în Buzău; cel sud-estic, cu ritmul aksak ♪♪♪ ♩., atestat (cu numele *Şchioapa*) în Rîmnicul Sărat,

---

[22] Melodia circulă din Dobrogea (mg. 1603 l din Niculiţel) pînă în Suceava (mg. 534 l din Crucea: Vatra Dornei), Maramureş (fgr. 1853 b din Vad: Sighet) şi Năsăud (fgr. 11653 d din Tăure).

[23] Pentru provenienţa românească a melodiei se pronunţă şi Gh. Ciobanu, care scrie (p. 197 a *op. cit.* la nota 18): „A mai căuta originea prototipului tuturor acestor variante cînd le găsim răspîndite tocmai pe căile transhumanţei păstorilor români ni se pare inutil. Avem aici un prim exemplu clar — socotesc eu — că melodiile călătoresc o dată cu omul".

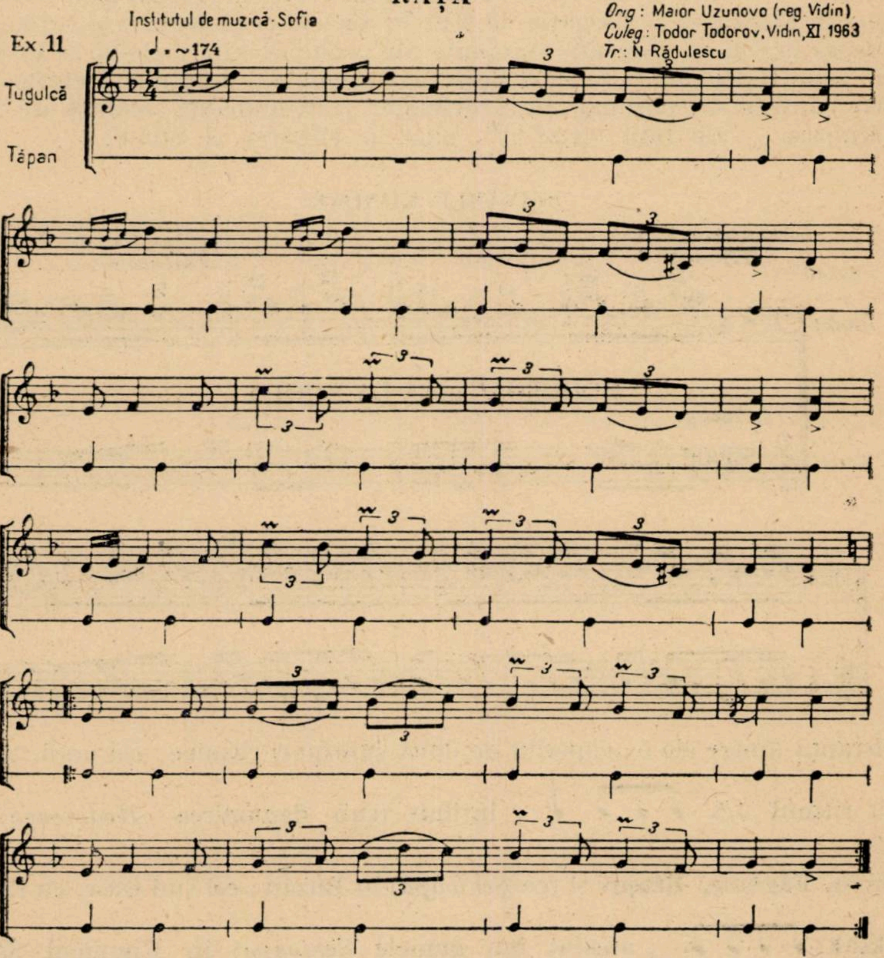
[24] Exemplele muzicale bulgăreşti care poartă menţiunea Institutul de muzică — Sofia ne-au fost puse la dispoziţie de cercetătorii Verghilii Atanasov şi Elena Stoin, cărora le exprimăm, şi pe această cale, vii mulţumiri.

[25] D. Şandru, *Mocanii în Dobrogea...*, Bucureşti, 1946, p. 43, 45—46.

Brăila, Ialomița și (cu numele *Șchioapa* sau *Leasa*) în Dobrogea, continuînd apoi în sud [26]. Aceeași melodie circulă, sub numele *Rața*, și la minoritatea de limbă română din regiunea Vidinului. Apariția ei în colțul de nord-vest al Bulgariei este un alt indiciu al fostelor legături economice pastorale ale Ardealului de sud cu Balcanul :

RAȚA

Ex. 11

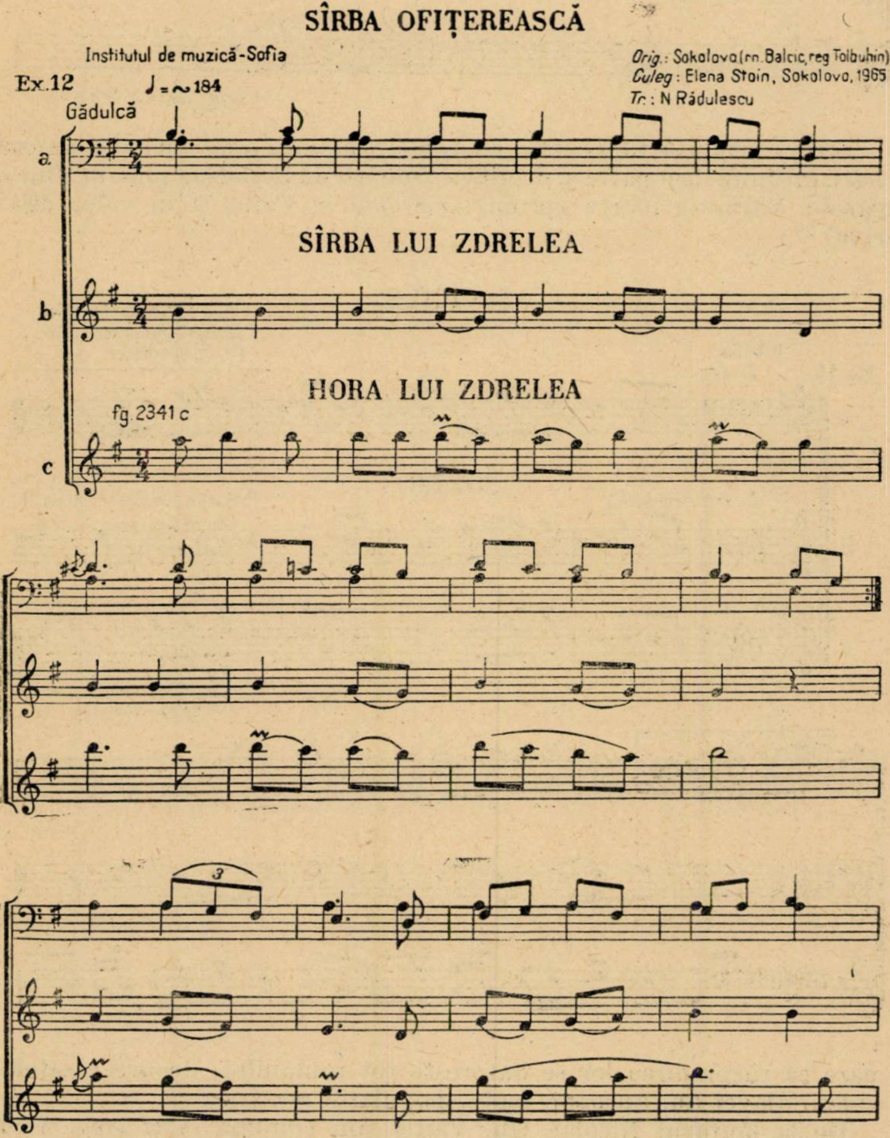

Institutul de muzică-Sofia
Orig: Maior Uzunovo (reg. Vidin)
Culeg: Todor Todorov, Vidin, XI 1963
Tr: N Rădulescu
♩. ~174
Țugulcă
Tâpan
3

Prima parte a acestei *Rațe* e, melodic, aproape identică cu *Șchioapele* precedente. În partea a doua, varianta din Vidin este mai liberă, dar rămîne totuși în cadrul variațiilor pe aceeași schemă melodică. Ceea ce surprinde la ea este faptul că și-a pierdut ritmul șchiop tocmai în Bulgaria, unde ritmul asimetric este atît de frecvent. În schimb, are un caracter și un ritm clar de sîrbă, ceea ce s-ar putea explica prin proveniența oltenească a românilor din acele părți.

---

[26] Constatări asemănătoare, în ce privește partea coregrafică a acestui dans, a făcut A. Bucșan (*Jocuri de circulație pastorală*, în „Revista de etnografie și folclor”, XI, 1966, nr. 1, p. 51). Ne manifestăm însă rezerve asupra presupusei origini sudice a dansului, întrucît nu am găsit melodia decît în părțile Bulgariei venite în contact cu un element românesc de populație (Balcic și Vidin).

Șchioapa nu e singurul dans răspîndit de păstorii români. Tot lor li se datorește, probabil, și prezența *Sîrbei lui Zdrelea* în Bulgaria de NE, unde (sub numele *Sîrba ofițerească* sau *Ofițerskata*) are o vie circulație [27]:


SÎRBA OFIŢEREASCĂ

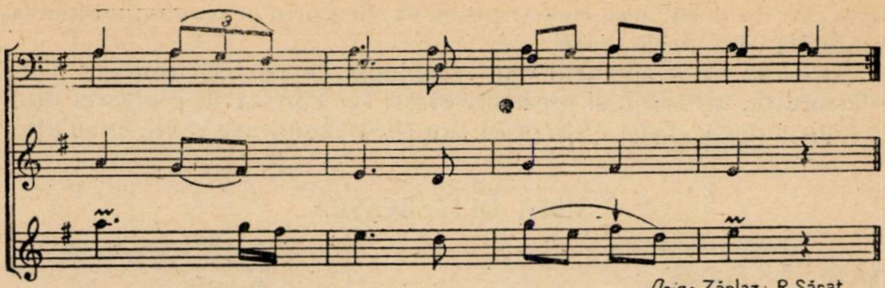
SÎRBA LUI ZDRELEA

HORA LUI ZDRELEA

Institutul de muzică-Sofia
Orig.: Sokolovo (rn. Balcic, reg. Tolbuhin)
Culeg: Elena Stoin, Sokolovo, 1965
Tr.: N Rădulescu
Ex. 12
♩ = ~184
Gădulcă
a
b
c
fg. 2341 c
3

---

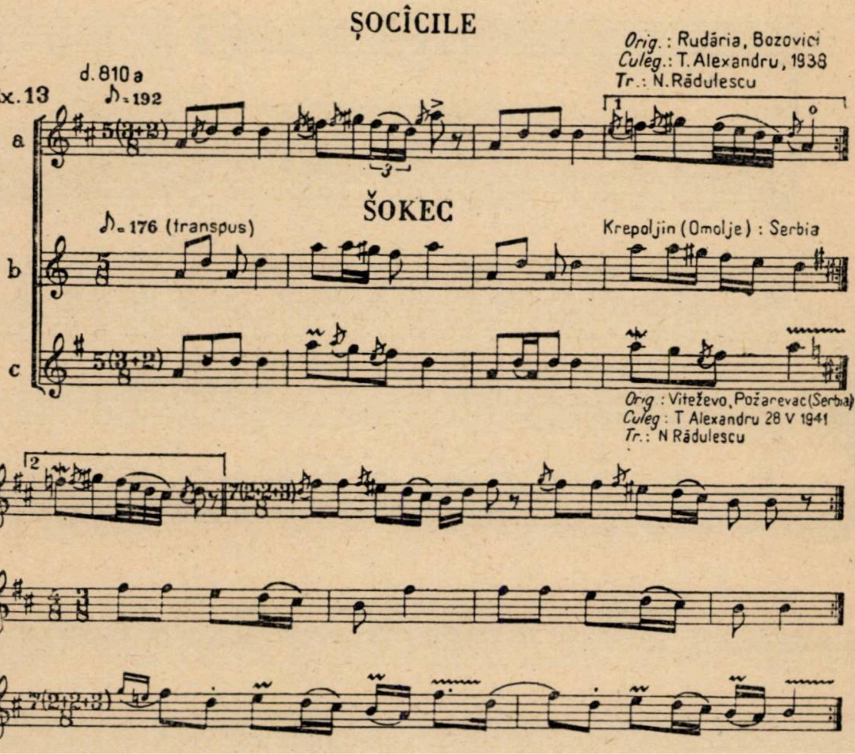
[27] Р. Кацарова-Кукудова, Днешното състояние на народната песен и танцовия фолклор в Добруджа, in „Комплексна Научна Добруджанска Експедиция през 1954 година", София, 1956, p. 156.



Orig.: Záplaz: R. Sărat

Strîns înrudită filogenetic cu tipul *Șchioapei* este melodia dansului *Șocîcile*, întîlnită de o parte și de alta a Dunării de la Baziaș pînă în Timocul bulgăresc. Variante foarte apropiate circulă în Caraș și în valea Mlavei (Serbia)[28]:

Ex. 13


ȘOCÎCILE
Orig.: Rudăria, Bozovici
Culeg.: T. Alexandru, 1938
Tr.: N. Rădulescu
d. 810 a
♪= 192
a
5(3+2)/8
3
1
2
ŠOKEC
♪= 176 (transpus)
Krepoljin (Omolje): Serbia
b
5/8
2/8 3/8
c
5(3+2)/8
7(2+2+3)/8
Orig.: Viteževo, Požarevac (Serbia)
Culeg.: T. Alexandru 28 V 1941
Tr.: N. Rădulescu

Se pare că răspîndirea lor se datorește tot românilor, deoarece satele de pe valea Mlavei au, aproape toate, populație românească.

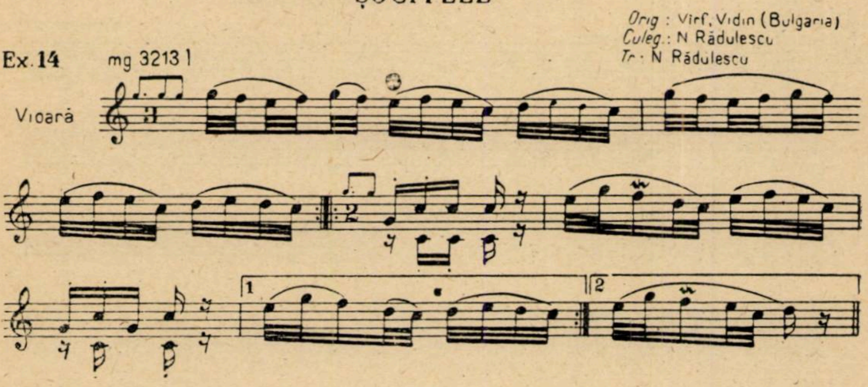
De la lăutarul Nicolae Gh. Vaitiș din comuna Vîrf (reg. Vidin: Bulgaria) am cules o variantă mai personală, care se distinge prin trecerea spre o formă motivică simplificată şi prin viteza accelerată, păşind în aksak:

---

[28] Ex. din Krepoljin, extras din Љубица и Даница Јанковић, Народне игре, VII књига, Београд, 1952, p. 224.

ŞOCÎTELE

Ex. 14

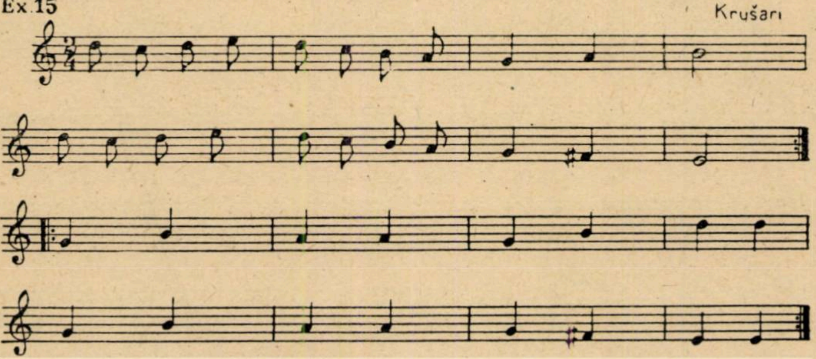


Prin aceasta, ultimul exemplu face tranziţia către un subtip (în ♪ ♪. ♪ ♪) care circulă, cu numele *Şobolanul* [29], în sudul Olteniei [30]. Melodia dansului este mai veche la români, judecînd după o variantă publicată la 1886 [31].

Din nord-estul Bulgariei a fost cules [32] jocul românesc *Alunelul*, predat acolo în şcoală [33]. Pe melodia lui se execută în satul Kruşari jocul bulgăresc *Как се чука сол, пепер*:

KAK SE ČUKA SOL, PEPER

Ex. 15



---

[29] În grai bănăţean, cuvîntul „şocîţ" înseamnă „şobolan". La sîrbi, el există ca termen de batjocură pentru catolici.

[30] Fg. 4890 b, din Ciuperceni, Calafat.

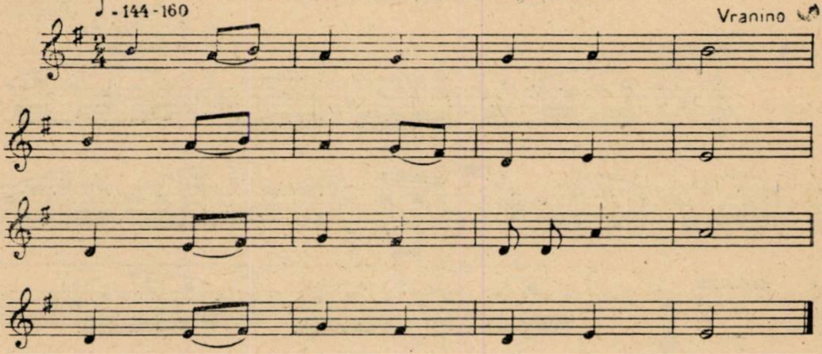
[31] George I. Mugur, *Metod pentru uşoara învăţătură a cantului*, ed. a II-a, Tip. Luis, 1886, p. 142 (citat după G. Breazul, *op. cit.*, p. 659).

[32] În iunie 1954, de la Anka Ambrozova, 45 ani, din oraşul Tervel (vezi p. 156—157 a *op. cit.* la nota 27).

[33] Vezi p. 156—157 a *op. cit.* la nota 27.

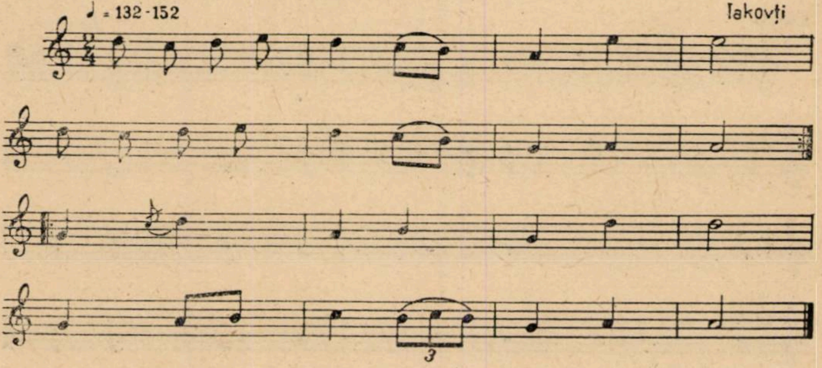
Este de remarcat, pe de altă parte, asemănarea acestei melodii cu melodia bulgărească anterioară a jocului [34]:

Ex 16 KAK SE ČUKA SOL,PEPER



care are același mers melodico-funcțional, bazat pe paralelismul major-minor, și aceeași pulsație ritmică. Socotim că tocmai o oarecare asemănare a muzicii, ca și metrul identic, la ambele popoare, al versurilor acestui dans, a înlesnit adoptarea *Alunelului* ca joc bulgăresc. Se pare totodată că între melodia românească (cea de la ex. 15) și cea bulgărească (de a ex. 16) există o legătură genetică îndepărtată. În sprijinul acestei teze cităm variantele dansului bulgăresc *Ovčata* :

Ex. 17 MĂRI, MOMIČENȚE MĂNINO



date de R. Kațarova, care a abordat înaintea noastră problema acestei înrudiri [35]. La cele scrise de ea aducem încă două variante semnificative :

---

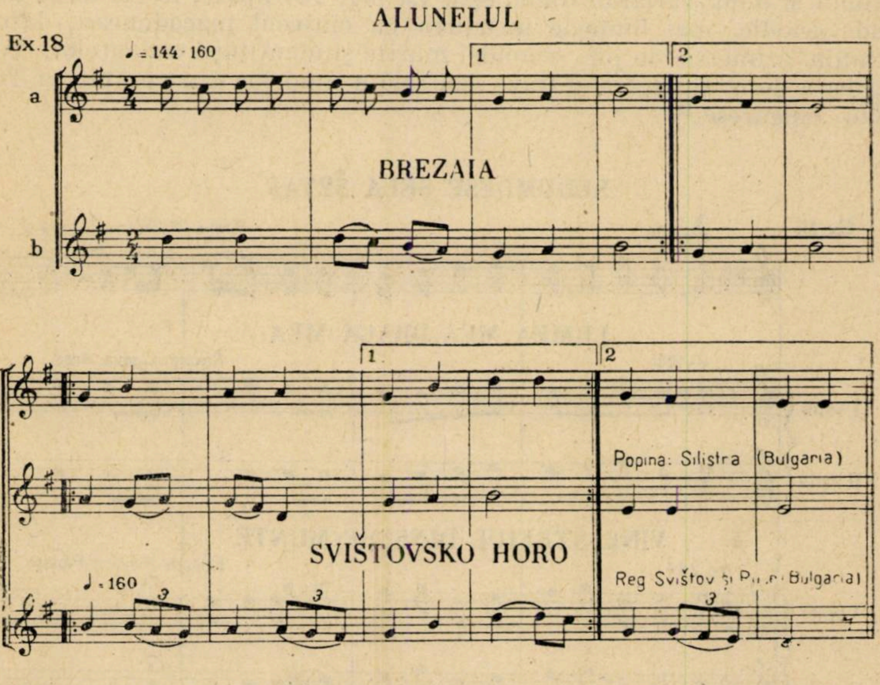
[34] Vezi p. 157 a *op. cit.* la nota 27.

[35] Р. Кацарова-Кукудова, Разпространение и варианти на един български танц, în ,,Известия на Института за музика'', IV, София, 1957, p. 96, 100—110.

un joc ritual de *Brezaie*[36] și o *Sviștovsko horo*[37]. Corespondența acestor două variante din Bulgaria cu *Alunelul* românesc are loc după următoarea schemă :

Alunelul	A	B
Brezaia	A	
Sviștovsko horo		B

Ex.18



S-ar părea că din melodia *Alunelului* ar fi luat naștere, prin bifurcație, pe de o parte *Brezaia*, iar pe de alta *Sviștovsko horo*, sau — răsturnînd raportul — că *Brezaia* și *Sviștovsko horo* ar fi fost îmbinate într-o singură melodie. Credem că apropierea dintre cele trei melodii se datorează mai întîi unor elemente de substrat comun al folclorului de pe ambele maluri dunărene, în accentuarea cărora au intervenit, probabil de timpuriu, strînse contacte muzicale. Dacă dintre atîtea melodii predate în școală a rămas tocmai *Alunelul*, după părerea noastră cauza o constituie corespondența melodiei lui cu unele elemente muzicale de substrat româno-bulgar.

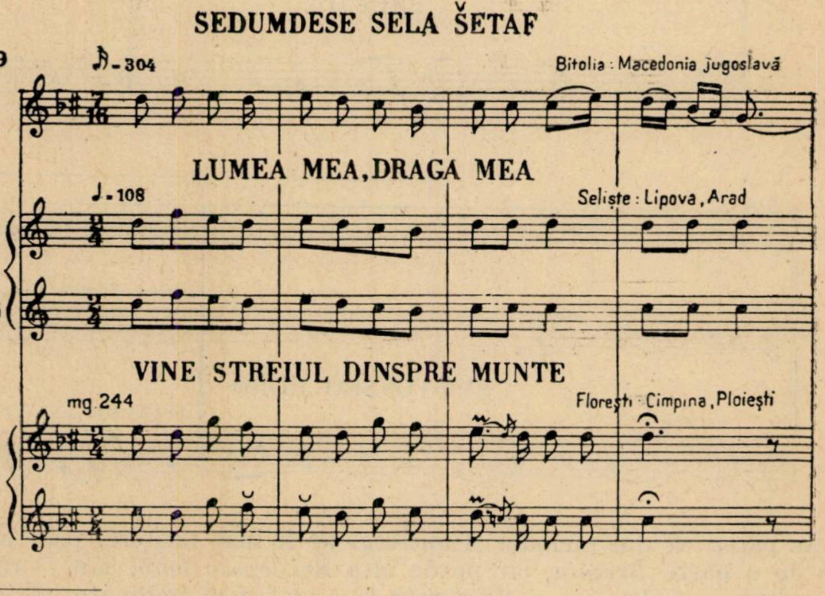
---

[36] Cules în iunie 1941 de la Mincio Draganov, 67 ani, din satul Popina, reg. Silistra (v. p. 145 a *op. cit.* la nota 27).

[37] Б. Цонев, Учебник по български народни хорà и ръченици ..., София, 1955, mel. nr. 2.

Poate că un proces asemănător, de grefare pe elemente de substrat, a avut loc și între Ardealul de sud — Banat, pe de o parte, și Macedonia — Serbia, pe de alta. Este explicația care vine firesc în minte în fața unor convergențe muzicale cum sînt cele existente între un cîntec de joc din Bitolia (sudul Macedoniei iugoslave) [38] și o foarte cunoscută (mai cu seamă în Transilvania) melodie care circulă uneori ca cîntec (cu cuvintele „De-am avut, de n-am avut'' sau „Popa zice că nu bea'' și cu refrenul „Lumea mea, draga mea''), alteori ca dans, cu sau fără strigături. Tipul melodic căruia îi aparțin exemplele românești de mai jos a dat naștere în folclorul nostru la un lung șir de variante care, începînd cu cele publicate în secolul trecut de către Vulpian [39], pot fi urmărite pînă în zilele noastre, trecînd și prin cîntecul muncitoresc [40]. Frecvența și numărul mare de variante transilvănene par să indice Transilvania ca centrul lor de iradiere [41]. Iată cîntecul bitoliot și două variante românești. La mg. 244 apare, în cel de-al doilea rînd melodic, mai limpede înrudirea cu cîntecul macedonean, datorită ritmului asimetric de joc, secundei mărite și identității cadențelor. Tot la partea a doua adăugăm și fraza centrală a unui joc din apropierea Timocului bulgăresc [42].

Ex. 19



---

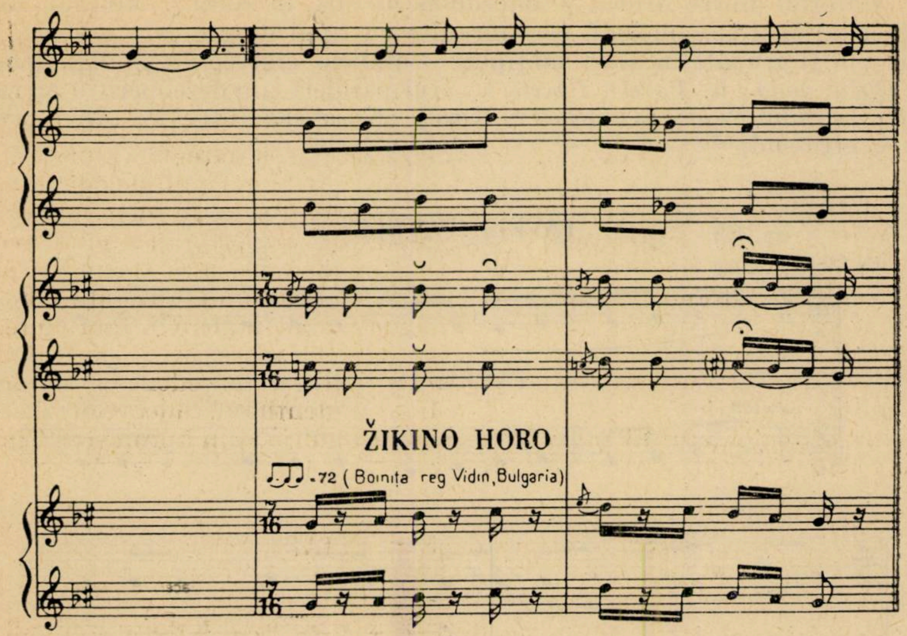
[38] Ж. Фирфов, *op. cit.*, p. 147.

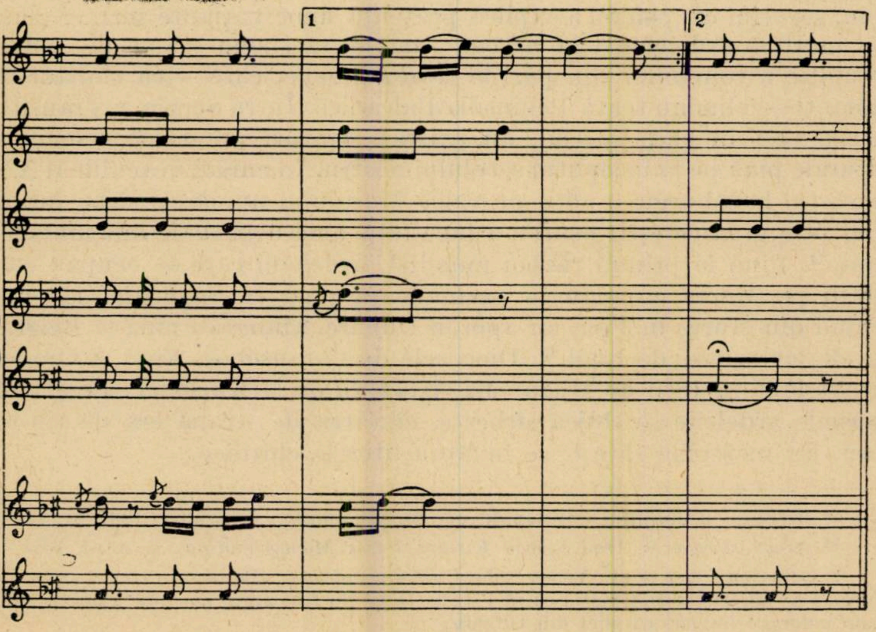
[39] D. Vulpian, *Balade, Colinde, Doïne, Idyle...*, București, f.a. [1885], mel. nr. 197, 251, 306.

[40] A. Vicol, *Pe marginea cîtorva variante ale melodiei „Doina Hașului (Doftana)''*, în „Revista de folclor'', VI, 1961, nr. 1—2, p. 81—93.

[41] Melodia a fost culeasă în Suceava de Al. Voevidca și de către Bartók *(Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje*, Budapesta, 1934, mel. nr. 48) la maghiari. Despre prototipul ei, Gh. Ciobanu (*Cîntecul nou în creația populară*, în „Muzica'', nr. 4—5, 1956, p. 36, în notă) socotește că ar putea să-și aibă originea în Ardeal.

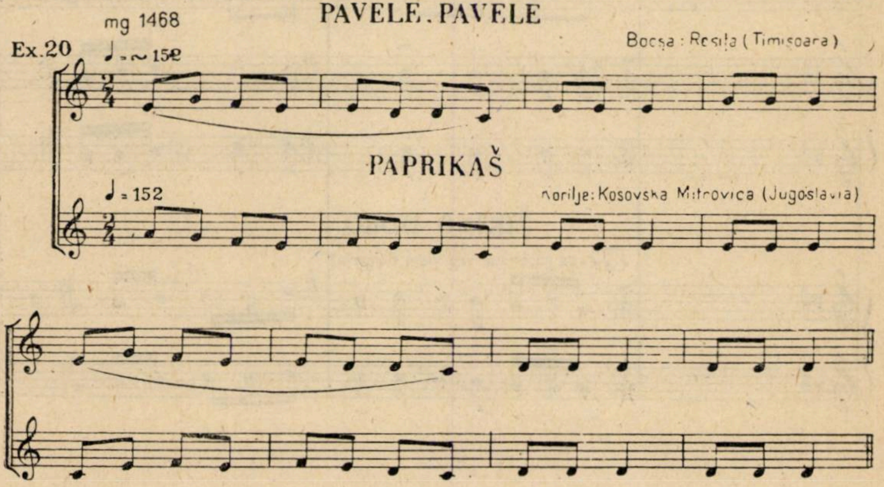
[42] Р. Кацарова-Кукудова, Хора и игри от Северозападна България, în „Комплексна Научна Експедиция в Северозападна България през 1956 година'', София, 1958, p. 342.


7/16
ŽIKINO HORO
♩♪♩ = 72 (Boinița reg Vidin, Bulgaria)
7/16


1
2

Pe teritoriul dintre Ardeal și Macedonia circulă, în afara jocului din Boinița citat mai sus, melodii cert înrudite cu tipul despre care e vorba, și care pot fi grupate în două subtipuri — ambele, cîntece de joc bănățene : a) *Dodă, dodă* ; b) *Pavele, Pavele,* a cărui paralelă am descoperit-o în melodia dansului *Paprikaș* culeasă în Korilje (Kosovska Mitrovica : Iugoslavia de centru-sud)[43] :

Ex.20


mg 1468
♩ = ~152
PAVELE, PAVELE
Bocșa : Reșița (Timișoara)
PAPRIKAŠ
♩ = 152
Korilje: Kosovska Mitrovica (Jugoslavia)

Exemplele date aici nu sînt singurele analogii muzicale pe care le-am găsit între Transilvania de sud și Iugoslavia. Revenind la problema de principiu, socotim că, pentru a explica prezența unor variante întregi (sau numai motive) ardelenești în Serbia, trebuie să ținem seama de puternica circulație a românilor din părțile transilvănene, care — ca ciobani transhumanți — colindau toată Peninsula Balcanică. Între Serbia și Transilvania de sud-vest în chip special, au existat legături puternice economice și culturale pînă pe la începutul secolului nostru. În cursul veacului al XVIII-lea statul habsburgic a adus pe valea Mureșului numeroși sîrbi, înființînd cu ei sate grănicerești, pentru a face față unei eventuale amenințări otomane[44]. Pînă la primul război mondial, ardelenii care se ocupau cu plutăritul pe Mureș circulau în permanență pînă la Seghedin, iar uneori, trecînd din Mureș în Tisa, iar apoi în Dunăre, ajungeau pînă la Belgrad cu plutele lor ușoare de brad[45]. Diocezele de Caransebeș, Arad și Oradea au atîrnat pînă în 1864 de Mitropolia sîrbească de la Karlovac. Pe atunci, în bisericile ardelene se slujea sîrbește, cîntarea de strană era de tip carlovitan, iar în școlile sătești se învățau literele chirilice.

---

[43] Љубица и Даница Јанковић, *op. cit.*, II књига, Београд, 1937, p. 146.

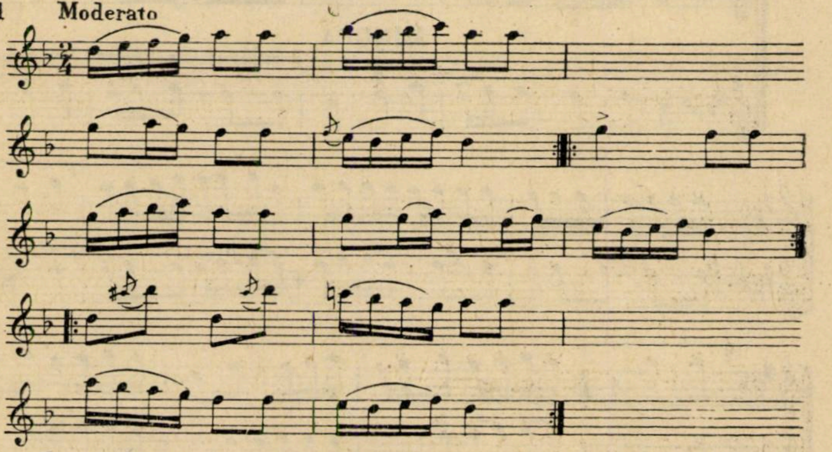
[44] *Aradvármegye és Arad Szabad Királyi Város Monographiája...*, Arad, 1898—1913.

[45] Octavian Floca și dr. Victor Șuiaga, *Ghidul județului Hunedoara,* Deva, 1936, p. 114 ; *ibidem,* la p. 69, găsim informația că în 1712 la Deva au fost aduși de către administrația imperială coloniști bulgari catolici din Oltenia.

Cît de importante au putut să fie cîndva contactele românilor cu partea de apus a Peninsulei Balcanice ne-o arată mai multe dansuri sîrbeşti care au variante apropiate şi integrale în folclorul nostru. Am regăsit astfel, notă cu notă, cunoscutul ,,Cucuruz cu frunza-n sus'' într-un *Kokonješte novo* [46]:

KOKONJEŠTE NOVO

Ex. 21



Ce e drept, melodia e atestată ca foarte populară la noi încă din secolul trecut [47]. Structura ei nu prea se potriveşte însă cu muzica românească; pe de altă parte, nu pare străină nici de influenţa cărturărească. George Breazul [48], citîndu-l pe A.Z. Idelsohn, dă imnul sionistic ,,Hatikwa'' identic ca melodie cu ,,Cucuruz cu frunza-n sus''. Pornind de la bănuiala lui Idelsohn, muzicologul român socoate ca prototip pentru imnul evreiesc varianta comunicată lui Timotei Popovici de către V. Fărcaş, învăţător în Săcele pe la începutul acestui secol. Tot Idelsohn a arătat existenţa unor motive asemănătoare la armeni şi ucraineni. Aceeaşi melodie apare ca temă în poemul simfonic ,,Vltava'' de Smetana. La sîrbi, de asemenea, melodia pare să fie importată, deoarece structura ei nu prezintă caractere sîrbeşti, iar numele (care, în acest caz, ar putea fi un indiciu) o arată ca fiind nouă (*novo*) şi străină. Deşi mai multe melodii de dans cu titlul *Kokonješte* [,,Coconeasca''] circulă în Serbia şi în Kosovo-Metohija, numele nu este sîrbesc, deoarece limba sîrbocroată nu cunoaşte cuvîntul ,,cocon'', care e de provenienţă mediogreacă (bizantină).

---

[46] Албум 100 српских народних најновијих игара за гласовир ..., Београд, М. Стајић, f.a., mel. nr. 43.
Melodia a fost publicată şi de G. Breazul, *op. cit.*, p. 455–456.

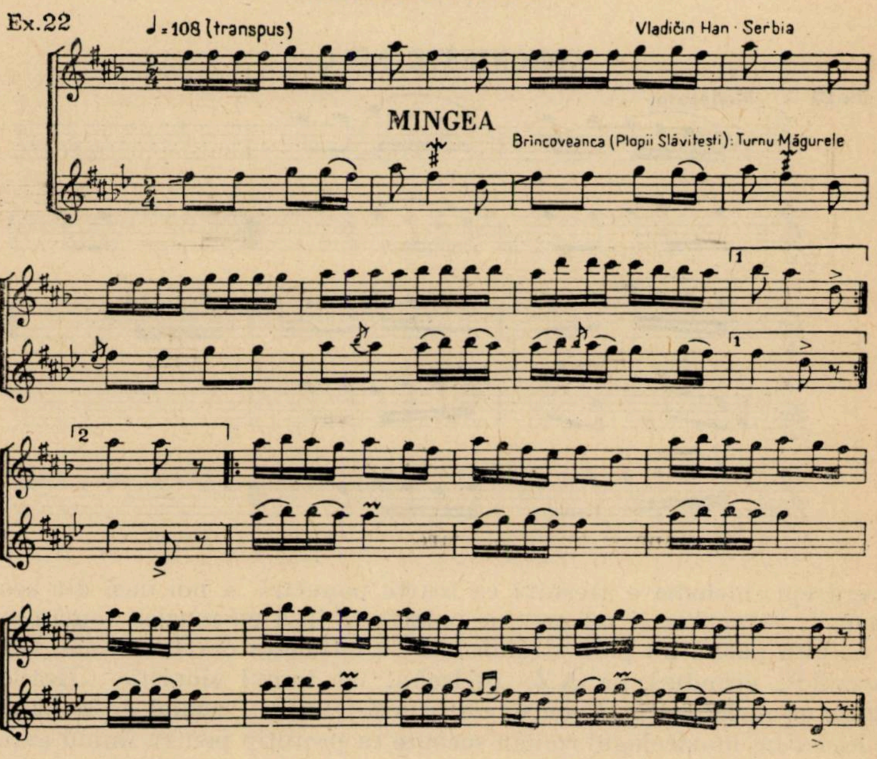
[47] Două variante ale ei figurează la Vulpian: *Horele nóstre*..., mel. nr. 287; *Balade, Colinde, Doîne, Idyle*..., mel. nr. 299, aceasta din urmă purtînd menţiunea ,,Moş Puiu composit 1848''. Vezi pentru alte variante: G. Breazul, *op. cit.*, p. 445–456.

[48] *Op. cit.*, p. 445–456.

Un caz mai clar ni se pare următoarea melodie, descoperită în localitatea Vladičin Han din Serbia de sud și cunoscută la noi prin Oltenia și Muntenia, cu numele *Mingea* :

HAJRUŠOVO KOLO

Ex.22



MINGEA

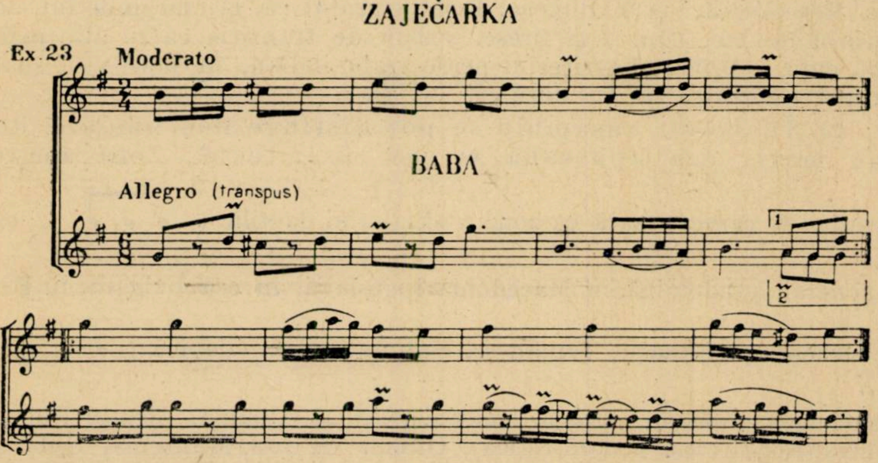
Cum a putut ajunge, atît de bine păstrată, melodia aceasta pe de o parte pînă în valea Moravei de miazăzi, iar pe de alta pînă la noi în Cîmpia Dunării? Credem că răspîndirea ei s-a făcut pe calea circulației lăutarilor țigani. Se știe că melodia se cîntă la noi aproape numai de către țigani, ca dans instrumental și uneori cu un text licențios. Textul românesc, amănunt ciudat, are însă versuri de șase silabe : „Într-o zi cu soare, / Era un urs mare" etc. Cum în momentul de față nu se mai creează pe versuri hexasilabice, avem poate un indiciu că melodia e străină și cuvintele românești au trebuit să fie adaptate la metrul ei. Pe de altă parte, deținătorul melodiei sîrbești a declarat culegătoarelor că acel *kolo* a fost compus de un țigan din Jagodin, un oarecare Hajruš, de unde se trage numele dansului [49]. Cazul acesta ne atrage atenția asupra unui alt important factor uman de vehiculare a muzicii în Balcani, alături de oierii transhumanți, anume lăutarii [50].

---

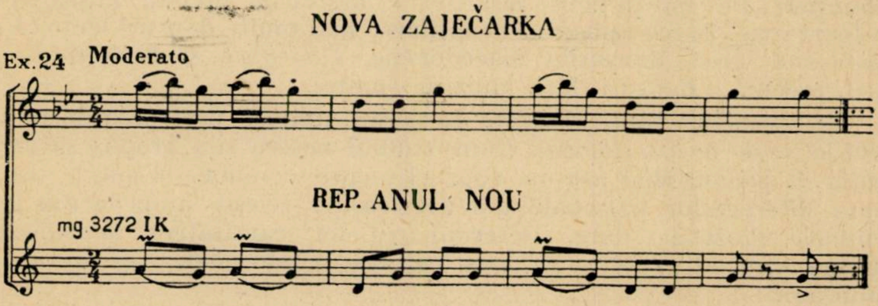
[49] Љубица и Даница Јанковић, *op. cit.*, VI књига, Београд, 1951, p. 222.

[50] Poate că tot lăutarilor li se datorează prezența melodiei *Sîrbei popilor* în Grecia, sub titlul semnificativ „La Bergère "Η Βλαχὰ" (vezi G. Breazul, *op. cit.*, p. 458–460).

Pentru a încheia, dăm încă două exemple de melodii româneşti pe care, sub o formă foarte puţin schimbată, le-am găsit circulînd ca dansuri în Iugoslavia. Astfel, *Zaječarka* [51] este popularul „Aseară ţi-am luat cercei”. Îl însoţim mai jos de varianta publicată de Vulpian [52] :


Ex. 23

Iar *Nova Zaječarka* [53], pe lîngă cele două variante semnalate de G. Breazul [54] este hotărît rudă bună şi cu următoarea melodie din repertoriul de Anul Nou [55] :


Ex. 24

Prezenţa acestor ultime două melodii în Iugoslavia se pare că se datorează românilor din Timoc. Numele dansurilor, în acest caz, poate fi o indicaţie reală : *Zaječarka* arată provenienţa jocului din părţile oraşului Zaječar — principalul centru al românilor timoceni.

Materialul comparativ sud-dunărean de care dispunem este încă prea redus pentru ca să ne permită concluzii definitive. Totuşi, putem enunţa cîteva observaţii finale, bazate pe materialul muzical consultat, material cu o răspîndire și proveniență mai largă decît cel exemplificat aici, pe care însă, din lipsa unor variante românești complete, nu l-am folosit în prezentul studiu.

---

[51] Vezi mel. nr. 33 a *op. cit.* la nota 46.

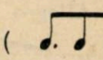
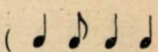
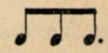
[52] *Horele nóstre,* mel. nr. 51 (*Baba*).

[53] Vezi mel. nr. 96 a *op. cit.* la nota 46.

[54] *Op. cit.*, p. 460—461.

[55] Transcriitor I. Herţea ; culegător acelaşi, Cotumba-Agăş : Moineşti, 1967.

1) Se conturează în linii mari o relativă similitudine muzicală de la Marea Egee (în unele cazuri chiar din Anatolia) pînă *la nord* de Carpații Meridionali [56] și în Bugeac. Trebuie arătat că, la marginile lui, acest teritoriu devine, cum e și firesc, spațiu de tranziție către alte regiuni mari, cum este în sud teritoriul perso-arabo-indian, în nord-vest spațiul Europei Centrale, iar în nord-est cel slav.

2) În acest ansamblu se pot distinge deocamdată două zone mari: cea apuseană și cea răsăriteană. Zona apuseană ar putea fi caracterizată ca zonă a aksakului dactilic (), care, în general, predomină în Macedonia iugoslavă, în cea bulgară, în Banatul sîrbesc și Banatul românesc. Sub forma lui silabică (), ritmul mai cuprinde Grecia continentală și Albania. Restul Bulgariei (central-răsăriteană și nord-estică), Oltenia de sud, Muntenia, Dobrogea, Moldova și Bugeacul ar constitui zona aksakului anapestic (), care poate fi urmărit pînă în Turcia pontică. Și în agogică se observă o diferențiere. Pe cînd în zona răsăriteană dansurile preferă mișcarea vie sau foarte vie, în cea apuseană se întîlnesc mai multe dansuri lente (*Kalamatianos*-ul grec, dansurile macedonene, *Învîrtitele* și *Purtatele* ardelenești), precum și dansuri fără muzică (mute).

3) Specificul muzical există la fiecare unitate națională de pe teritoriul la care ne-am referit. Cum studiul nostru și-a propus să atragă atenția în primul rînd asupra unor elemente comune, el nu a insistat asupra diferențelor naționale, dar acestea au reieșit limpede din înseși exemplele muzicale date. Determinarea lor cantitativă și calitativă aparține unui alt stadiu, pe care cercetările ulterioare vor trebui să-l împlinească.

VARIANTES ROUMAINES ET BALKANIQUES DE QUELQUES MÉLODIES DE DANSE ET RITUELLES

L'étude traite de quelques problèmes de relations musicales entre le folklore roumain et ceux des peuples balkaniques, avec égard particulier aux mélodies de danse populaire. L'introduction expose quelques considérations d'ordre général. Les éléments communs ou identiques du fol-

---

[56] Fără a admite cel puțin unele legături de substrat între Macedonia și Ardeal, apariția dincolo de Carpați a unor dansuri lente în ritmuri complexe, ca *Învîrtita, De-a lungul, Purtata*, ar rămîne un fenomen inverosimil de izolat.

klore roumain et balkanique sont rapportés à : 1) un substratum artistique commun ; 2) l'existence, sur le territoire d'un Etat, d'une enclave de population d'une autre nationalité ; 3) un emprunt d'un peuple à un autre peuple. Ces 3 facteurs apparaissent souvent conjugués dans l'action. L'auteur rapporte les phénomènes musicaux de substratum aux éléments *thracohelléniques ultérieurement romanisés*, lesquels constituent la base de l'unité sud-est européenne, unité qui comprend aussi l'Anatolie. Certaines structures modales chromatiques et rythmes aksak couvrent d'une manière homogène un territoire qui va des Carpates, à travers le Balkan et l'Anatolie, jusqu'au Caucase. Sur tout ce territoire, s'est passé un processus complexe d'assimilation, interpénétration et différenciation, dont la phase plus récente commence avec l'arrivée des Turcs. Les éléments soidisant « orientaux » de la musique balkanique (modes chromatiques et rythmes aksak) n'ont pas été apportés par ceux-ci, mais ont existé antérieurement dans la musique des peuples balkaniques.

Parmi les éléments musicaux de substratum dans la musique des danses roumaines et balkaniques, l'auteur énumère : 1. la prépondérence certaine du mètre binaire (2/4, 4/4) ; 2. des rythmes caractéristiques, tout d'abord le rythme à 3 temps avec l'un d'eux allongé par subdivision ; 3. des structures modales, du type maqam hidjazkiar. Et à côté d'eux, quelques éléments plus incertains comme appartenance stadiale : la cadence « sur la contre-dominante » ou le libre mélange de divisions rythmiques régulières et irrégulières dans le cadre du même mètre.

Pour démontrer les différents cas de relations musicales, on fournit un grand nombre d'exemples-variantes qui circulent dans le folklore roumain et balkanique. Les Roumains et les Bulgares du Banat utilisent la même mélodie (ex. n° 3) pour la coutume du *Lazar*. La chanson de *Vicleem* (ex. n° 5) a la même mélodie qu'une chanson serbe (ex. n° 4). Très répandue dans l'est de l'Europe est la mélodie de la danse d'origine roumaine *Rața* (ex. n^os^ 6—9), trouvée en Hongrie, en Moravie, en Pologne, en Ukraine, en Bulgarie, en Yougoslavie. Des danses comme *Șchioapa* (ex. n° 10—11) et la *Sîrba lui Zdrelea* (ex. n° 12), qui ont des variantes en Bulgarie, ont été répandues par la circulation des bergers transhumants de la Transylvanie, avant 1878. La mélodie de la danse du Banat *Șocîcile* (ex. n^os^ 13—14) circule parmi les Roumains de Yougoslavie et de Bulgarie. On doit à certains éléments de substratum commun l'adoption, dans le N.E. de la Bulgarie, de la danse roumaine *Alunelul* (ex. n^os^ 15—18). Des éléments de cette sorte existent aussi entre la Transylvanie et le Banat d'une part, et la Macédoine et la Serbie d'autre part (ex.n° 19—20). Les ex. n° 21—24 sont des variantes rencontrées en Roumanie et en Yougoslavie.

Quoique les documents musicaux comparatifs ne soient pas nombreux, on peut énoncer quelques observations finales : 1. il existe une similitude relative sur le territoire compris entre la mer Egée et le nord des Carpates méridionales ; 2. on peut distinguer dans cet espace 2 grandes zones : la zone de l'ouest (Macédoine, Banat, sud de la Transylvanie, Grèce continentale, Albanie) et la zone estique (est de Bulgarie centrale, Valachie, Dobroudja, Moldavie, Turquie pontique) ; 3. le spécifique musical national existe chez chacun des peuples habitant ce territoire. Après l'étude des éléments communs, la recherche musicologique doit encore déterminer les éléments de différenciation.

CU PRIVIRE LA MOTIVUL PĂSĂRII ASCUNSE ÎN VAS *
(Contribuţie la descifrarea unei tăbliţe de lut asiriene)

JÓZSEF FARAGÓ

1.

Cu o sută de ani în urmă — la 29 V 1867 —, tînărul Arany László, fiul celebrului poet Arany János, îşi rostea la Pesta discursul inaugural cu ocazia cooptării în Societatea Kisfaludy. În expozeul său, el cita — printre altele — o poveste populară pe care nu a publicat-o în nici o culegere, nici anterioară şi nici ulterioară datei amintite :

De asemenea se ironizează dorinţele, în povestea Adam şi Eva *pe care am auzit-o de la un copil de ţăran* :

Un ţăran şi nevasta lui, stînd de vorbă, ponegresc pe Adam şi Eva pentru că au gustat din mărul oprit şi astfel, prin curiozitatea lor, au alungat din rai pe toţi urmaşii lor. Auzind împăratul ţării, i-a chemat la curte pe cei doi oameni :

— Ei, sărmanilor, am să vă dau o casă frumoasă, aşezată într-o grădină; n-o să aveţi nici o treabă şi veţi primi zilnic cinci blide cu mîncare, dar are să vi se aducă şi un al şaselea, acoperit, iar de acela nu-i îngăduit să vă atingeţi vreodată. Ce-i drept, în blidul acela are să fie o mîncare deosebit de bună, dar dacă veţi ridica acoperişul, apoi din clipa aceea nu mai căpătaţi nimic.

S-au bucurat oamenii şi, cîteva zile, au trăit în mare fericire. Dar femeii îi dădea mereu ghies curiozitatea să ştie ce se află în blidul al şaselea ; pînă la urmă, nemaiputînd rezista ispitei, îl convinse pe bărbatul ei să se uite ce-o fi.

— Tot n-o să ne vadă nimenea şi n-are cum să afle împăratul.

Au ridicat deci capacul blidului, iar din vas şi-a luat zborul o viespe şi, pentru că n-au mai putut-o prinde, s-a isprăvit cu boieria lor [1].

Berze Nagy János, vistiernicul poveştilor populare maghiare, a semnalat această poveste în studiul său de tipologie intitulat *Arany László eredeti népmeséi* [Poveştile populare originale ale lui Arany László],

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 26 VII 1967.

[1] Arany László, *Magyar népmeséinkről*, în „Budapesti Szemle”, VIII, 1867, p. 206–207.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 27–35, Bucureşti, 1968

scris pe vremea cînd era profesor la Miercurea Ciucului în 1917, cu ocazia centenarului nașterii lui Arany János. Manuscrisul a avut parte însă de o soartă vitregă, văzînd lumina tiparului cu întîrziere de aproape o jumătate de secol și cu aproape două decenii după moartea autorului, deci în 1965. În această lucrare a sa, Berze a luat în discuție toate poveștile culese de Arany László, citînd pentru fiecare în parte — cu binecunoscuta-i bogăție bibliografică — cîte un termen de comparație de factură internațională și adăugînd și note comparative. În felul acesta a ajuns — la nr. 47 — să abordeze și povestea de mai sus, la care face următoarea mențiune, destul de neobișnuită pentru el: „Pînă în momentul de față nu am găsit variante directe ale acestei povești" [2].

Dacă, în vasta literatură de specialitate prelucrată de el, Berze nu a găsit nici o variantă, atunci avem de-a face indiscutabil cu o poveste populară rarisimă. Este de neînțeles, în schimb, cum de nu a integrat, mai tîrziu, în catalogul său de povești populare maghiare un tip atît de rar [3]. Deoarece omisiunea sa nu este justificată prin nici un argument cu suficientă pondere, considerăm că, probabil, ea a fost întîmplătoare și survenită în urma muncii foarte complexe a întocmirii catalogului.

Datorită unor astfel de precedente, pot prezenta oarecare interes cele trei variante pe care le-am depistat în zona Rupea, după ce tipul respectiv a fost latent în folclorul maghiar timp de o sută de ani. Iată datele de inventar ale acestor piese:

A kiváncsiság [Curiozitatea]. Mg 1365g în arhiva Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, Secția Cluj. Povestit de văd. Balla Mihályné Kallós Mária, 84 de ani, în Dopca, rn. Rupea, la 30 V 1966. Transcris la 29 XI 1966.

A kíváncsiság [Curiozitatea]. Mg 1533. IIf și 1533. IIh, în aceeași arhivă. Povestit de Szabó Pál, 78 de ani, în Hoghiz, rn. Rupea, la 9, respectiv 10 V 1967. Transcris la 19, respectiv 20 V 1967.

A tálba rejtett madár [Pasărea ascunsă în tavă]. Mg 1585. Ig, în aceeași arhivă. Povestit de Mátyás Dénes, 78 de ani, în Grînari, rn. Rupea, la 15 VII 1967. Transcris la 13 IX 1967.

Trei variante depistate pe o arie atît de restrînsă — deși provenite de la povestitori extrem de vîrstnici — permit să tragem conlcuzia că tipul nu s-a stins, ci își continuă viața în folclorul de limbă maghiară din zilele noastre.

De altfel, toate trei variantele prezintă doar deosebiri neesențiale față de varianta clasică a lui Arany László, ceea ce înseamnă că avem de-a face cu un tip bine cristalizat. În timp ce în varianta lui Arany perechea de oameni este pusă la încercare de către împărat, în variantele de la Dopca și Hoghiz rolul acesta îi revine gospodarului, iar în varianta de la Grînari, soțului față de soția sa. Din textul de la Hoghiz lipsește referirea la Adam și Eva.

Paralel cu munca de teren, m-am străduit să descopăr filiera înrudirilor și în literatura de specialitate. Drept variantă nr. 3 a tipului de poveste nr. 900, intitulat *Kevély királykisasszony* [Fiica de împărat cea înfumurată], Berze a prelucrat în catalogul său o poveste care, după părerea mea, a fost inclusă în acest loc în mod neîntemeiat, întrucît nu face parte din acest tip, ci constituie tocmai o variantă a poveştii despre care vorbim. Ea a fost publicată în anul 1901 de către Rubinyi Mózes, sub titlul *A nök joga* [Dreptul femeilor], şi provine de la ceangăii din Săbăoani (Moldova)[4]. În catalog, Berze dă următorul rezumat al conţinutului: „Femeile cer drepturi regelui Solomon. Acesta le făgăduieşte, dacă femeile îi vor duce unui om de seamă o scrisoare şi două vrăbii închise într-un coş fără a le fi îngăduit însă să privească în interiorul coşului. Femeile călcînd interdicţia, vrăbiile îşi iau zborul; atunci ele înlocuiesc vrăbiile cu altele, dar acestea nu sînt pe potriva descrierii din scrisoare. Deoarece lui Solomon i se comunică în scris toate acestea, femeile «şi-au mîncat omenia»", — adică au pierdut prilejul de a obţine drepturile solicitate.

---

[2] Berze Nagy János, *Arany-tanulmányok*, II. Arany László eredeti népmeséi. Édesapja hagyatékából közzéteszi ifj. dr. Berze Nagy János. A kommentárokat Banó István tollából adjuk. Extr. din „A Janus Pannonius Múzeum 1965. évi Évkönyve", p. 149.

[3] Berze Nagy János, *Magyar népmesetípusok*, vol. I—II, Pécs, 1957. Și din comentariile lui Banó, citate în nota anterioară, reiese că Berze „nici în manuscrisul prezent, nici în catalogul tipologic nu a încercat tipologizarea poveștii nr. 47". Extr. cit., p. 151.

Varianta publicată de Arany László şi aceea a lui Rubinyi Mózes, precum şi culegerile mele din Dopca, Hoghiz şi Grînari, reprezintă deci cinci variante ale aceluiaşi tip în folclorul maghiar.

În privinţa trecutului acestui tip şi a existenţei sale în literatura universală, cercetările lui György Lajos au deschis perspective cît se poate de vaste. „În evul mediu circula, în nenumărate variante, o anecdotă înrudită, despre călugărul care deschidea cutia cu şoarecele sau cu pasărea, după ce, în prealabil, ocărîse cu vehemenţă fatala curiozitate a lui Adam" — spune acest autor în *Világjáró anekdoták* [Anecdote străbătînd lumea][5]. În lucrarea respectivă, precum şi în catalogul său de anecdote[6], el a consemnat arborele genealogic şi ramificaţiile literare europene şi maghiare ale temei într-o perioadă ce durează de la Apuleius pînă la începutul secolului nostru, fără a fi cunoscut însă variantele folclorice ale lui Arany L. şi Rubinyi M.

Contrar datelor lui György, care au în mare parte un caracter istoric-literar, găsim o cantitate destul de mare de variante folclorice la nr. 1416, *The Mouse in the Silver Jug* [Şoarecele în oala de argint] din catalogul internaţional de poveşti populare Aarne-Thompson[7]. Cu excepţia unui singur material sud-american, aceste variante sînt, în covîrşitoarea lor majoritate, de provenienţă nord şi vest-europeană (lituanian 13, lapon 5, suedez 10, norvegian 2, irlandez 23, englez 1, francez 12, catalan 1, german 6). Patrimoniul est-european este reprezentat doar de o variantă sîrbocroată şi de una rusească. Ţinînd seama însă de cele cinci variante maghiare prezentate mai sus, precum şi de cele şase româneşti tipărite pînă în prezent[8], tipul este mult mai frecvent în folclorul din Europa răsăriteană decît se pare pe baza catalogului Aarne-Thompson.

---

[4] Rubinyi Mózes, *Adalékok a moldvai csángók nyelvárásához*, în „Magyar Nyelvör", XXX, 1901, p. 229.

[5] György Lajos, *Világjáró anekdoták*, Budapest, 1938, p. 91. Idem, ed. a II-a, Budapest, 1941, p. 91 (46. *Csábító tilalom*).

[6] György Lajos, *A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai*, Budapest, 1934, p. 106—107 (39. *Csábító tilalom*).

[7] Antti Aarne — Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Second Revision, Helsinki, 1961, F.F.C,. nr. 184, p. 417.

[8] Informaţie primită de la Sabina Stroescu, redactorul catalogului de snoave populare româneşti.

2.

În catalogul său de anecdote, la locul citat de noi, György Lajos a menționat, cît se poate de just, că „în altă corelație, porumbelul închis între două site figurează și în poveștile populare maghiare, și anume în tipul «fetei deștepte»". Într-adevăr, citind în catalogul lui Berze cele nouă variante ale tipului de poveste nr. 875, intitulat *Okos leány* [Fata deșteaptă], vom constata că în cinci dintre cazuri împăratul îi poruncește eroinei să se înfățișeze cu un dar și totuși fără. Drept care, fata îi duce un porumbel, o vrabie sau o „pasăre" închisă între două site, respectiv farfurii, iar atunci cînd ea sau împăratul desface cele două vase, „darul" își ia zborul. Motivul figurează numai în cinci cazuri, deoarece, în cadrul acestui tip de poveste, poruncile împăratului sînt foarte diferite, iar povestitorii cunosc, utilizează și variază aceste motive într-o măsură și într-o ordine diferită.

Culegerile ulterioare catalogului Berze atestă și ele că motivul păsării ascunse în vas este frecvent în variantele maghiare ale acestui tip de poveste. Din culegerile cele mai recente, dăm mai jos o variantă lapidară, conținînd numai punerile la încercare. Este vorba tot de o piesă narată de menționatul Mátyás Dénes, din Grînari, sub titlul *Az okos leány* [Fata cea deșteaptă]:

Împăratul a auzit că este o fată deșteaptă. Și i-a scris să se ducă acolo, cu dar și totuși fără.

A prins fata cea deșteaptă un porumbel și i l-a dus. L-a așezat în sită și l-a acoperit. Cînd a sosit acolo, împăratul o aștepta afară în cerdac.

— Ei, adusu-mi-ai?

— Și ba, și da, mărite împărate.

A descoperit ea sita, iar porumbelul a zburat. Zice împăratul:

— Am eu în pod niște cînepă de o sută de ani, să-mi torci dintr-însa fir de aur.

— Oi toarce. Dar am eu un gard de nuiele de o sută de ani, să poruncești măria-ta să-mi facă din el fus de aur, că firul de aur nu se poate toarce pe fus netrebnic, de lemn.

Atunci a-ntors-o și împăratul:

— Am un ulcior găurit; *să mi-l peticești.*

— Ți-l peticesc, măria-ta, numai să pui să mi-l întoarcă pe dos, că pe față nu se pun petice, numai pe fața dinlăuntru.

Așa s-a gătat[9].

În monografia sa consacrată tipului de poveste despre fata deșteaptă (1928), Jan de Vries atestă existența motivului păsării (și în cîte un caz al viespii, respectiv albinei) ascunse în vas, pentru următoarele variante: daneză 1, estoniană 1, lituaniană 1, germane 4, cehe și slovace 9, poloneze 6, rusești 4, bieloruse 4, ucrainene 7, românească 1, bulgărească 1, sîrbocroată 1, maghiare 2 și tătărească 1[10]. De atunci, datele s-au înmulţit considerabil; de exemplu, în folclorul românesc se cunosc cincisprezece cazuri ale existenţei motivului în chestiune [11].

---

[9] Mg 1443. II, în arhiva Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România, Secția Cluj. Cules la 7 XII 1966, transcris la 18 I 1967.

[10] Jan de Vries, *Die Märchen von klugen Rätsellösern*, Helskinki, 1928, F.F.C., nr. 73, p. 205–209.

Cu atît mai ciudat ne apare faptul că în catalogul de poveşti Aarne-Thompson, în cadrul aceluiaşi tip (875. *The Clever Peasant Girl*), vom căuta zadarnic motivul respectiv, deşi toate motivele tipului acestuia sînt sistematizate şi enumerate într-un veritabil indice al motivelor. Ba, mai mult, la capătul listei bibliografice a acestui tip se află tocmai lucrarea lui De Vries. Aşadar, motivul studiat de noi a fost omis la Aarne-Thompson — credem — din greşeală, cu ocazia prelucrării monografiei De Vries, precum şi a catalogului Berze. Un ghinion asemănător a avut şi catalogul de poveşti populare turceşti Eberhard-Boratav, care conţine şi el acest motiv [12].

După Aarne-Thompson au mai apărut încă două cataloage naţionale de poveşti populare, în care putem urmări de asemenea existenţa motivului, şi anume: el lipseşte din catalogul polonez al lui Julian Krzyżanowski [13], deşi — după cîte am văzut mai sus — în 1928 De Vries enumeră şase variante poloneze. În catalogul irlandez nu se poate constata prezenţa motivului, deoarece autorii nu detaliază motivele [14]; situaţia este identică şi în cazul manualului folclorului irlandez [15].

Sub aspectul răspîndirii motivului, De Vries trage concluzia că acesta este mai frecvent în folclorul slav şi mai puţin frecvent în cel germanic. Geografic vorbind, putem afirma că el se întîlneşte mai des în Europa de est decît în Europa de vest; cît despre variantele turceşti, ele indică eventual o origine orientală a motivului.

3.

Acesta este deci motivul păsării ascunse în vas. Este o mică invenţie poetică, simplă, dar cu atît mai spirituală, pe care — în cadrul a două tipuri de poveste diferite — popoarele creatoare de folclor au putut-o valorifica în folosul a două obiective artistice deosebite între ele: în tipul 1416, motivul slujeşte luării în derîdere a curiozităţii omeneşti, pe cînd în tipul 875 el atestă deşteptăciunea fetei.

Există însă o poveste în care vom putea admira o a treia valorificare a motivului păsării ascunse în vas — realizare poate încă şi mai spirituală decît celelalte două. Tăbliţa de lut asiriană, cu scriere cuneiformă, descoperită la Sultantepe (Asia Mică) cu ocazia săpăturilor efectuate acolo în anul 1951, atestă, în privinţa motivului, cel puţin vechimea multimilenară, chiar dacă nu admitem certitudinea originii orientale. După cum rezultă din colofon, textul tăbliţei a fost copiat de către scribul Nabu-rihtu-usur cu mai bine de două mii șase sute de ani în urmă, la 701 î.e.n. Memorabilul text a fost publicat în original și traducere englezească de O. R. Gurney, asirologul Universității din Oxford, sub titlul *The Tale of the Poor Man of Nippur* [Povestea omului sărac din Nippur][16].

---

[11] Informaţie primită de la Corneliu Bărbulescu, redactorul catalogului de poveşti populare româneşti.

[12] Wolfram Eberhard — Pertev Naili Boratav, *Typen türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden, 1953, p. 282 (235. *Der Padischah und das Bauernmädchen*).

[13] Julian Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1962, vol. I, p. 267 (875. *Madra dziewczyna*).

[14] Seán Ó Súilleabháin — Reidar Th. Christiansen, *The Types of the Irish Folktale*, Helsinki, 1963, F.F.C., nr. 188, p. 168—171 (875. *The Clever Peasant Girl*).

[15] Seán Ó Súilleabháin, *A Handbook of Irish Folklore*, London, 1963, p. 496—497, 575.

Descoperirea are, după cum afirmă O. R. Gurney, o importanță nemijlocită pentru asirologie, întrucît atestă cu certitudine, pentru întîia oară, că omul din Mesopotamia iubea și el rîsul, cultiva adică poveștile hazlii. În afară de aceasta, cercetătorii poveștilor — din toate colțurile globului — i-au acordat atenție, întrucît constituie o variantă străveche a tipului notat în catalogul Aarne-Thompson la nr. 1538 (*The Youth Cheated in Selling Oxen* — Tînărul înșelat la vînzarea boilor); cu alte cuvinte, descoperirea constituie un neprețuit document pentru trecutul și istoria tipului și, prin aceasta, a patrimoniului internațional de povești, ale cărui începuturi se pierd în negura veacurilor. În al treilea rînd, tăblița de lut are de asemenea o deosebită importanță și pentru filologia și folcloristica maghiară, întrucît în textul ei se poate identifica tipul străvechi al poemului *Lúdas Matyi* [Mateiaș Gîscarul, 1804] de Fazekas Mihály, o capodoperă clasică a literaturii maghiare[17].

Istoricul literar Julow Viktor din Debrețin, eminent cercetător al operei lui Fazekas, s-a referit în ediția critică a operelor acestuia la tăblița asiriană încă la o dată cînd materialul fusese semnalat doar printr-o măruntă notă jurnalistică[18]; apoi, după publicare, l-a tradus integral în limba maghiară, integrîndu-l în circuitul cercetărilor referitoare la *Lúdas Matyi*[19]. Pe parcurs, Julow a luat în considerare rectificările și explicațiile ulterioare furnizate de O. R. Gurney atît pe calea tiparului, cît și prin scrisori.

Aplicînd învățămintele de mai sus ale folclorului viu, voi încerca, în cele ce urmează, să soluționez cîteva rînduri confuze ale străvechii povești în versuri. Djimil-Ninurta, omul sărac din Nippur, cumpără cu ultimii săi bani o capră și o oferă primarului, cu gîndul că va fi poftit la ospăț și va avea, mai departe, și alte avantaje. Primarul îi dă însă numai un os și o cană de bere slabă. Djimil-Ninurta, simțindu-se păcălit, făgăduiește că se va răzbuna de trei ori pentru nedreptatea suferită. În rîndurile 85—103, pe care le voi cita, el se întoarce la Nippur, călătorind în trăsura și veșmintele împrumutate de la rege și se răzbună pentru prima dată pe primar.

Parantezele drepte indică porțiunile indescifrabile ale textului; cuvintele înscrise în aceste paranteze sînt deducții. În locurile indicate de linii punctate, tăblița de lut este defectuoasă, fisurată. Caracterele

---

[16] O. R. Gurney, *The Sultantepe Tablets. The Tale of the Poor Man of Nippur*, în „Anatolian Studies”, London, VI, 1956, p. 145—162. Rectificări la textul original și la traducerea englezească, *ibidem*, VIII, 1957, p. 135—136.

[17] Vezi traducerea românească cea mai recentă de A. E. Baconsky, în *Antologia literaturii maghiare*, București, 1965, vol. I, p. 384—394.

[18] Darsie Gilie, *Laughter in Babilon. A Stry on a Clay Tablet*, în „Manchester Guardian Weekly”, 14 VII 1955. — *Fazekas Mihály összes müvei*, Sajtó alá rendezte Julow Viktor és Kéry László, Budapest, 1955, vol. I, p. 309.

[19] Julow Viktor, *A nippuri szegény ember meséje és a Lúdas Matyi ó-romániai népmesemintájának kérdése*, în „Irodalomtörténeti Közlemények”, LXVII, 1963, p. 678—690, și extr.

cursive marchează descifrare sau interpretare incertă. Parantezele rotunde conțin completări necesare înțelegerii mai lesnicioase a textului :

85. Djimil-Ninurta a prins două păsări și
a pus .... și i-a sigilat pecețile.
S-a dus (apoi) la poarta primarului din Nippur.
Primarul i-a ieșit întru întîmpinare (zicînd) :
„Cine ești tu, stăpîne, care ai pornit [*să prinzi pă*]*sări?*"
90. „M-a trimis regele, stăpînul tău, ca să ....
aur am adus pentru templul lui Ekur și Enlil".
Primarul, pentru mîncare .... a pus să se taie o oaie pasillu.
Astfel a vorbit primarul în fața lui : „O, sînt ostenit" !
Djimil-Ninurta a vorbit toată noaptea, veghind alături de primar,
95. (pînă ce) primarul a adormit de osteneală.
Djimil-Ninurta s-a sculat în miez de noapte, ca hoțul,
a deschis capacul casetei (din templu) ....
Primarul *în zorii zilei* ....
„Capacul casetei e deschis, au furat aurul !"
100. Djimil-Ninurta, *inimă vicleană*, și-a sfîșiat straiul.
S-a apropiat de primar și i-a plătit lui *datoria sa*.
Din creștet pînă-n tălpi
I-a bătut întreg trupul și l-a chinuit.

„Djimil-Ninurta a prins două păsări" — citim la rîndul 85 ; iar pentru că din cele două rînduri următoare, trunchiate, nu rezultă scopul prinderii acestor păsări, O. R. Gurney a apelat la următoarea presupunere : „Prinsul păsărilor face parte probabil din interpretarea rolului, întrucît se număra printre distracțiile preferate de aristocrații asirieni". Presupunerea aceasta a avut darul să-l mențină în confuzie pe autorul savant și la lectura rîndului 89, descifrabil numai cu incertitudine : „Cine ești tu, stăpîne, care ai pornit [*să prinzi pă*]*sări?*". Avînd în vedere că prinsul păsărilor nu poate fi pus în nici un fel de legătură cu acțiunea desfășurată de acum încolo, autorul a tras pe drept cuvînt concluzia că „sensul rîndurilor 91—99 este întrucîtva confuz".

Poate constituie un exemplu de colaborare a diferitelor discipline, chiar al necesității indispensabile a acestei colaborări, faptul că ceea ce pentru asirolog sau istoric literar a rămas incert, folcloristul — cred — înțelege numaidecît. Cunoscînd tipul de poveste 1416, precum și motivul păsării ascunse în vas, prezent în tipul de poveste 875, caracterul confuz al textului asirian dispare, totul apărîndu-ne într-o lumină nouă. Este evident că în această poveste nu se vorbește despre prinsul păsărilor ca distracție, ci ca șiretlic al lui Djimil-Ninurta. El ascunde în casetă păsări în loc de aur ; cu alte cuvinte, textul rîndurilor 85—86 ar trebui completat în felul următor :

Djimil-Ninurta a prins două păsări și
a pus [*păsările în casetă*] și i-a sigilat pecețile.

După reconstituirea acestor două rînduri trebuie eliminată soluția presupusă „[*să prinzi pă*]*sări*" din rîndul 89, iar rîndurile 97—98 pot fi completate, fără nici o teamă de risc, așa cum urmează :

Djimil-Ninurta s-a sculat în miez de noapte, ca hoțul,
a deschis capacul casetei (din templu) [iar păsările și-au luat zborul].

Astfel, acțiunea episodului se va desfășura logic, fără nici un obstacol :

Îmbrăcat în veșmînt de aristocrat, Djimil-Ninurta îi comunică primarului că, din încredințarea regelui, a adus o casetă de aur pentru templu. Precum știm însă, în loc de aur caseta conține două păsări. După ospățul de seară, sărbătoritul Djimil-Ninurta îl ține de vorbă pe primar pînă cînd acesta adoarme de oboseală. Atunci Djimil-Ninurta deschide caseta, iar păsările își iau zborul. Dimineața, aparențele pledează pentru un furt, drept care — fiind, chipurile, trimisul regelui — Djimil-Ninurta îl pedepsește pe primar pentru neglijența sa, bătîndu-l măr.

Tipurile de povești, episoadele și motivele evoluează, se transformă și se adaptează fără încetare ; în fond, există însă totuși o continuitate a lor, mai presus de epoci, continente și limbi. Datorită acestui fapt, folclorul viu de astăzi ne ajută să descifrăm un text asirian incomplet, cu toate că sînt două mii șase sute de ani de cînd Nabu-rihtu-usur a incrustat — cu caracterele sale cuneiforme, pe tăblița de lut — povestea omului sărac din Nippur. Pe cînd în nouăzeci și nouă de cazuri folosim datele arheologice drept cheie pentru explicarea fenomenelor actuale, în acest al o sutălea caz s-a întîmplat tocmai invers : din cauza defectelor tăbliței de lut nu s-ar putea înțelege exact, fără ajutorul folclorului contemporan, străvechea poveste asiriană, cum nu s-ar putea contura, în toată amploarea ei, nici figura lui Djimil-Ninurta.

SUR LE MOTIF DE L'OISEAU CACHÉ DANS LE VASE

(Contribution au déchiffrement d'une tablette d'argile assyrienne)

Sous le numéro 1416 (*The Mouse in the Silver Jug*) du catalogue international de contes populaires Aarne-Thompson, l'Europe orientale est faiblement représentée et le folklore hongrois et roumain y manquent entièrement. L'auteur signale l'existence de six variantes roumaines et cinq hongroises de ce type. Trois de ces variantes hongroises n'ont pas été publiées : l'auteur les a recueillies pendant les derniers 18 mois dans des villages aux environs de Rupea. Les informateurs ont été des personnes âgées de 78—84 ans. Dans le conte il s'agit de la femme curieuse qui — malgré l'interdiction — lève le couvercle du vase et alors l'oiseau qui s'y trouve s'envole.

En enrichissant les données de la monographie de Jan de Vries (1928), l'auteur s'occupe ensuite de l'apparition du même motif dans le type 875 (*The Clever Peasant Girl*), où la jeune fille a la tâche, entre autres, de porter, et en même temps de ne pas porter, un présent à l'empereur. Elle aussi cache un oiseau dans un vase et lorsque l'empereur le découvre « le présent » s'envole.

Donc, dans le cas du type 1416, le motif de l'oiseau caché dans un vase sert à ironiser la curiosité humaine, tandis que dans le cas du type 875 il atteste l'ingéniosité de la jeune fille.

L'auteur encadre ce motif, qui jouit d'une grande popularité dans toute l'Europe, dans le conte assyrien noté en cunéiformes, en 701 avant notre ère, publié par O. R. Gurney sous le titre de *The Tale of the Poor Man of Nippur*, où l'un des épisodes n'était pas clair à cause de quelques détériorations de la tablette d'argile. L'épisode en question est le suivant : le pauvre, habillé en noble, offre au maire de Nippur — de la part du roi, dit-il — une cassette pleine d'or ; mais, d'après le déchiffrement de l'auteur, l'homme y avait caché deux oiseaux. A un moment donné, à l'insu de tous, il ouvre la cassette et les oiseaux s'envolent. La cassette vide crée l'illusion que l'or avait été volé. C'est pourquoi, en sa qualité de prétendu représentant du roi, le pauvre roue de coups le maire, afin de le punir pour sa négligeance.

MĂŞTILE DE PRIVEGHI—ORIGINE, FUNCŢIONALITATE *

CONSTANTIN ERETESCU

Interesul cercetătorilor pentru studiul obiceiului mascării în ceremonialul funerar este explicabil [1]. În cele mai vechi documente [2] a fost remarcat caracterul precreştin al acestei practici. Forma actuală a obiceiului, transmis prin nenumărate generaţii, este desigur rezultatul unei evoluţii milenare a mentalităţii populare. Evoluţia a afectat deopotrivă imaginea măştilor din spectacolele de la priveghi, ca şi semnificaţia lor magică. Deplasarea către spectacol a manifestării, în zilele noastre, este evidentă. Măştile, numeroase, tind să producă, în cele mai multe cazuri, un efect grotesc, fără să conţină un mesaj simbolic. În legătură cu transformările survenite în tipologia şi forma imaginilor primare, şi cu pierderea semnificaţiei magice s-a pus în mod legitim problema reconstituirii formei arhaice a obiceiului. Aceasta este facilitată de faptul că, disparat, elemente aparţinînd funcţiei magice străvechi sînt reeditate în cadrul ceremonialului pînă în contemporaneitate. Pierzîndu-le semnificaţia, colectivitatea reface prin inerţie imagini-model specifice unei perioade istorice depăşite. Aceste elemente, regăsite în toate obiceiurile vieţii familiale, apreciate în contextul larg social, economic şi cultural care le-a produs, pot constitui un material pe baza căruia să emitem cîteva ipoteze cu privire la originea şi funcţionalitatea măştilor în spectacolele de la priveghi.

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, iulie 1967.

[1] Din bibliografia bogată a problemei extragem lucrările cele mai reprezentative : Teofil Frîncu şi George Candrea, *Românii din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1888, p. 173—178. ; S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, Studiŭ etnograficŭ, Bucureşti, 1892 ; H. H. Stahl, *Nerej, un village d'une région archaïque*, 3 vol., Bucureşti, 1939, vol. II, *Les manifestations spirituelles* ; Mihai Pop, *Măştile de lemn din Bîrseşti-Topeşti, Vrancea*, în ,,Revista de folclor'', III, 1958, nr. 1, p. 7—22 ; *Istoria teatrului în România*, Bucureşti, Ed. Acad., 1965, Cap. *Forme vechi de artă teatrală populară în epoca feudală* ; Olga Flegont, *The* **moş** *in the Romanian popular theatrical art*, în ,,Revue Roumaine d'Histoire de l'Art'', tome 3, 1966, p. 119—131.

[2] *Călătoriile Patriarhului Macarie din Antiochia în Ţările Române, 1653—1658*, trad. de Emilia Cioran, Bucureşti, 1900, p. 104 ; *Synopsis...*, Iaşi, 1757, ca şi ordonanţa vicecomitelui Devei din 1783 referitoare la interzicerea colindatului cu turca în Haţeg (T. Schmidt, *Turca în comitatul Hunedoarei*, în ,,Transilvania, revista Asociaţiunii pentru literatura română şi cultura poporului român'', Sibiu, XLII, 1911, nr. 2, p. 138).

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 37—43, Bucureşti, 1968

a. *Originea*

Din problema complexă a originii măştilor ne oprim asupra acelui aspect care ţine de identificarea imaginilor-model.

În acest scop :

1) considerăm că varietatea tipologică sub care se prezintă astăzi măştile se datorează unor cauze istorice determinate de evoluţia mentalităţii comunităţilor care practică ritualul ;

2) acceptăm ipoteza potrivit căreia, la origine, pretutindeni măştile au avut un caracter ritual [3].

Spectacolul de la priveghi prilejuieşte evoluţia unor măşti diferite [4] : *uncheş*, *babă*, *ursar*, *ursăriţă* (*ţigan*, *ţigancă*), *popă*, *drac*, *mireasă*, *doctor*, *negustor* (*evreu*), *fiul moşului*, *călugăr*, *ofiţer*, *urs*, *capră*, *barză*.

Pentru indentificarea formelor-matcă şi eliminarea formelor derivate introducem distincţia mască-simbol şi mască-travestire, înţelegînd prin mască-simbol masca cu o străveche valoare magică, inexistentă în celelalte. Distincţia este valabilă atît pentru imaginile antropomorfe, cît şi pentru cele zoomorfe. Pe această cale eliminăm din cîmpul de observaţie măşti de dată vizibil recentă (masca de *popă*, *doctor*, *negustor* nu poate fi anterioară profesiei respective). Proliferarea imaginii-model a făcut ca o serie de măşti specifice obiceiurilor de la Anul Nou (considerăm că parţial imaginile primare sînt comune ciclului vieţii şi celui calendaristic) să devină comune şi obiceiurilor de la înmormîntare. Astfel sînt măştile de *mireasă*, *călugăr*, *ofiţer*, figurile zoomorfe, des întîlnite în obiceiurile de iarnă, dar puţin frecvente în spectacolele de la priveghi.

În cadrul obiceiurilor din ciclul vieţii, deci şi în obiceiurile de la moarte, grupul de oameni bătrîni îndeplineşte prin tradiţie un mare număr de acte rituale care îl fac indispensabil în desfăşurarea ceremonialului [5]. Rolul acestora decurge din structura social-economică de organizare a satului românesc într-o etapă istorică dată. Devălmăşia, ca formă tradiţională de organizare a satului, era o asociaţie de neamuri. Reprezentanţilor neamului [6] din care a dispărut prin moarte un membru le revenea obligaţia executării ritualurilor conform prescripţiilor tradiţionale. Condiţia de vîrstă şi experienţa de viaţă le consolidează prestigiul. Structura obiceiurilor din ciclul vieţii reflectă locul important pe care aceşti bătrîni îl au în desfăşurarea fiecărui ceremonial : moşul şi moaşa în obiceiurile de la naştere [7], socrii mari în obiceiurile de la căsătorie. Dacă în aceste obiceiuri participarea bătrînilor este efectivă, în obiceiurile de la moarte prezenţa lor este dublă : simbolică, prin mască, şi de fapt. Reprezentînd neamul celui mort, măştile nu întruchipează însă pe bătrînii în viaţă ai neamului respectiv, ci pe strămoşii acestuia, ascendenţii sanguini ai mortului. Prezenţa lor are, după cum vom vedea, un scop bine definit.

---

[3] „.... Le maschere hanno però tutte, in origine, un identico carattere rituale, del resto evidentissimo nelle maschere usate per la danza e per gli spettacoli", Mircea Eliade, *Le origini mitico-rituali*, în Niko Kuret, *Maschere, Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VIII, Venezia-Roma, p. 878, col. 2.

[4] Folosim material ilustrativ din Vrancea, zonă care păstrează cel mai fidel trăsăturile arhaice ale obiceiului.

[5] Vezi Florica Lorinţ şi Constantin Eretescu, „*Moşii" în obiceiurile vieţii familiale*, în „Revista de etnografie şi folclor", XII, 1967, nr. 4, p. 299–308.

[6] Nicidecum întruchipări ale sfatului de bătrîni ai obştilor săteşti (vezi *Istoria teatrului în România*, vol. I, p. 63 şi urm., şi Olga Flegont, *op. cit.*, p. 125). De altfel o asemenea instituţie nici nu există în satul devălmaş românesc de tip arhaic. H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. II, 1959, p. 32, remarcă acest fapt : „În fiecare fel de adunare a satului dominau anumite grupuri de vîrstă şi sex, anumite grupe sociale, după natura scopului urmărit de obştie".

Tipul arhaic de devălmăşie [8] se bazează pe un sistem egalitar al membrilor comunităţii, indiferent de sex şi vîrstă [9]. Sub aspect juridic, femeia era egala bărbatului — „cum bărbatul, cum femeia". Aceasta apare evident în cazurile „gineririi pe curte", a căsătoriei bărbatului la casa fetei. Într-o asemenea situaţie, femeia devenea şef de gospodărie, iar bărbatul „măritat" prelua numele socrului [10].

Egalitatea membrilor satului devălmaş s-a răsfrînt în modul de desfăşurare a obiceiurilor care vizau continuitatea spiţei de neam în sens patriliniar. Îndeplinind acest rol, femeii în general, femeii bătrîne în mod special, îi reveneau prin tradiţie, ca şi bărbatului bătrîn, o serie de obligaţii. Femeia reprezintă în desfăşurarea obiceiurilor neamul bărbatului în care a fost încorporată prin căsătorie.

Pe baza acestor date presupunem ca iniţiale în acest ciclu de obiceiuri măştile de uncheş (moş) şi babă, întruchipări simbolice ale ascendenţilor sanguini ai mortului.

Presupunerea se susţine cu numeroase argumente :

a. Semnificaţia actelor şi gesturilor săvîrşite de mascaţi apare relevantă numai dacă luăm în consideraţie cuplul de mascaţi. Simularea actului sexual de către măştile de uncheş şi babă, element constant în spectacolele de la priveghi, stropitul cu apă, ca şi naşterea simbolică mimată de masca de babă [11], au în vedere sugerarea pe cale magică a continuităţii neamului căruia i-a aparţinut mortul. Semnificaţia acestor gesturi rămîne ascunsă în cazul în care se acceptă ca mască iniţială una singură (moşul) [12] şi nu cuplul de mascaţi.

b. Sub aspectul frecvenţei, măştile de uncheş şi de babă sînt cele mai numeroase. Ancheta întreprinsă în 9 localităţi din Vrancea, zonă care conservă forma arhaică a obiceiului de la priveghi, a atestat pretutindeni existenţa cuplului de măşti moş—babă.

Din 20 de chestionare întocmite, 19 au numit aceste măşti ca fiind cele mai des întîlnite (frecvenţa 19 pentru măştile de uncheş şi de babă faţă de frecvenţa 12 şi 9 pentru măştile de ursar, respectiv ursăriţă, aflate pe locul următor[13]). De asemenea, satele în care priveghiul se face cu puţine măşti (Negrileşti, Tulnici) cunosc întotdeauna acest cuplu de mascaţi.

---

[7] Vezi şi Florica Lorinţ, *Tradiţia „moaşei de neam" în Gorj*, în „Revista de etnografie şi folclor", XII, 1967, nr. 2, p. 127—132.

[8] Avem în vedere devălmăşia de tip absolut „vrîncean", iar nu tipul „umblare pe bătrîni".

[9] H. H. Stahl, *Contribuţii...*, vol. II, p. 38.

[10] H. H. Stahl, *op. cit.*, vol. II, p. 125—133, precum şi T. Frîncu, G. Candrea, *Românii din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1888, p. 116.

[11] Informatorului Coroi M. Mereuţă, Năruja, reg. Galaţi, I. 26.356, gestul mimării naşterii i se pare necesar în spectacolul priveghiului : „Baba şî unk'eşu i̯asă apoi̯ afară şî baba-şi̯ puńe o păpuşă la burtă şî-şi̯ caută mo̯aşa să-i̯ moşască kopk'ilu afară. E̯a ţipă şî-i̯ dă drumu în kasă, i̯ar pasăre̯a ple̯akă şî i̯e sgomoto̯asă, zîče kă a făcut baba strigoi̯. Cînd naşte, baba să aşază pă jos în ğenuki şî naşte aşa kum să naşte, na, i̯eu̯, am făkut asta d'e zeči de ori̯, kă i̯eu̯ la priveǵuri̯ babă mă fak".

[12] Punctul de vedere al autorilor *Istoriei teatrului în România*. Acest punct de vedere este reluat de Olga Flegont, *op. cit.*

c. Prin analogie cu cuplul iniţial, măştile recente s-au constituit în cupluri, evoluţia unui personaj în spectacol nefiind condiţionată de a tuturor celorlalţi, ci doar de a personajului cu care face pereche. Cuplurile sînt regăsite în toate obiceiurile legate de portul măştii : *Popa—Dascălul*, *Iaurgiul—Bragagiul*, *Turcul—Muscalul*, în teatrul popular de păpuşi : *Moşul — Baba*, *Baba — Fata babei*, *Moşul — Feciorul moşului*, *Ursarul—Ursăriţa*, *Ursarul—Ursul*, *Popa—Dracul*, *Anul Nou—Anul Vechi*, *Mirele-Mireasa*, *Turca — Moşul de turcă*, *Malanca* în obiceiurile de la priveghi şi Anul Nou. Imaginile noi, deşi se îndepărtează prin pierderea trăsăturilor magice, ca şi prin desenul figurii, de formele-model, păstrează structura iniţială care avea la bază cuplul de mascaţi. Adeseori formele hibride pot fi identificate pe această cale ; personajele unice, fără pereche, rămîn apariţii stranii în cortegiul de mascaţi.

---

[13] Statistica a fost făcută pe baza informaţiilor luate din următoarele sate : Năruja, Nereju, Paltin, Nistoreşti, Spulber, Tulnici (Coza), Păuleşti, Negrileşti, Topeşti. Tabelul frecvenţelor pe tip de mască este următorul :

1. *uncheş* (*moş*) : A.I.E.F., I. 26.356 — Inf. Coroi M. Mereuţă, Năruja ; I. 26.358 — Inf. Hîrnea Simion şi Rapa Toma, Năruja ; I. 26.359 — Inf. Terţiu Pavel, Nereju ; I. 26.360 — Inf. Apostaru Ion I, Paltin ; I. 26.362 — Inf. Stoica N. Ion şi Coroi Şerban, Paltin ; I. 26.363 — Inf. Nistoroiu Neagu, Nistoreşti ; I. 26.364 — Inf. Danţiş Gh. Ştefana şi Pop Vasile Aniţa, Spulber ; I. 26.366 — Inf. Botezatu Cocoana, Tulnici ; I. 26.367 — Inf. Baciu Măriuţa, Tulnici ; I. 26.368 — Inf. Stanciu N. T. Ion, Tulnici ; I. 26.369 — Inf. Burduşa V. Ştefan, Coza, Tulnici ; I. 26.372 — Roman Stanca, Tulnici ; I.26.373 — Inf. Murgu C. Ion, Păuleşti ; I. 26.374 — Inf. Stănescu Vasile, Păuleşti ; I. 26.376 — Inf. Luca C. D. Ion, Negrileşti ; I. 26.378 — Inf. Dochioiu Maria, Negrileşti ; I. 26.379 — Inf. Lungu D. Suzana, Negrileşti ; I. 26.382 — Inf. Andreiaş N. Ion, Topeşti, Bîrseşti ; I. 26.384 — Inf. Jîiu Lazăr, Topeşti, Bîrseşti — Frecvenţa (F) 19.
   O singură informaţie (I. 26.375 — inf. Luca Dumitru, Negrileşti) neagă existenţa măştii de uncheş : „Urs se face, în kojok întors pe dos, fără ursar ; kapre, se îmbrakă în strai̯e aşa, în kăčiulă înto̯arsă pă dos, ka să nu se kuno̯ască čine-i̯ ačela ; unkeş, babă nu se fače : mai̯ mult nimika ; babă nu se fače pe la noi̯".
   Toate informaţiile provin din raionul Focşani, regiunea Galaţi ; culegător C. Eretescu.
2. *babă* id.
3. *ursar* (ţigan) (A.I.E.F., I. 26.359, 26.360, 26.363, 26.364, 26.368, 26.369, 26.372, 26.373, 26.374, 26.378, 26.382, 26.384 — F. 12).
4. *ursăriţă* (ţigancă) (A.I.E.F., I. 26.359, 26.364, 26.366, 26.367, 26.368, 26.372, 26.373, 26.374, 26.382 — F. 9).
5. *popă* (A.I.E.F., I. 26.358, 26.359, 26.366, 26.368, 26.369, 26.373, 26.382 — F. 7).
6. *drac* (A.I.E.F., I. 26.356, 26.359, 26.368, 26.382 — F. 4).
7. *mireasă* (A.I.E.F., I. 26.366, 26.372, 26.373, 26.374 — F. 4).
8. *doctor* (A.I.E.F., I. 26.358, 26.359, 26.364 — F. 3).
9. *negustor* (A.I.E.F., I. 26.374, 26.382 — F. 2).
10. *fiul moşului* (A.I.E.F., I. 26.384 — F. 1).
11. *călugăr* (A.I.E.F., I. 26.358 — F. 1).
12. *ofiţer* (A.I.E.F., I. 26.373 — F. 1).
13. *urs* (A.I.E.F., I. 26.356, 26.359, 26.363, 26.364, 26.366, 26.368, 26.369, 26.372, 26.373, 26.374, 26.375, 26.376, 26.384 — F. 13).
14. *capră* (A.I.E.F., I. 26.356, 26.358, 26.359, 26.364, 26.366, 26.369 (ţap), 26.373, 26.374, 26.375, 26.376, 26.382, 26.384 — F. 12).
15. *barză* (A.I.E.F., I. 26.368, 26.373, 26.384 — F. 3).

d. Același grup de participanți (bărbat bătrîn — femeie bătrînă) este reprezentat în toate obiceiurile vieții de familie. Ipostazele diferite sub care apare de la un ceremonial la altul (moș—moașă, socru mare — soacră mare, uncheș—babă) nu împiedică perceperea provenienței lor unice. Grupul de oameni bătrîni reprezintă în sistemul acestor obiceiuri un element de structură [14].

Aceste fapte sînt de natură să ne permită susținerea ipotezei primordialității cuplului de măști moș—babă în seria de personaje mascate care apar în obiceiurile de la priveghi.

b. *Funcționalitate*

Funcția măștilor-simbol decurge din rolul pe care personajele reale întruchipate de măști îl aveau în comunitatea sătească bazată pe gospodărire în devălmășie. În calitate de ascendenți sanguini ai celui mort, cuplul de mascați venit la priveghi îndeplinește o funcție dublă : una apotropaică, de protecție, în raport cu familia, și a doua vizînd încadrarea mortului într-un ciclu nou. În desfășurarea obiceiurilor se are în vedere o dublă relație : mort-supraviețuitori, mort — lumea de dincolo [15].

Considerîndu-se îndeobște că mortul exercită o influență nefastă asupra semenilor, evident mai mare asupra celor din imediata vecinătate (familie, rude, vecini), cuplul de mascați are rolul de a neutraliza pe cale magică această influență [16]. Veselia excesivă poate fi expresia fricii. Tinerii veniți la priveghi sînt străini de familia mortului; acesteia i se interzice de altfel mascarea la mort. Din aceste motive, petrecerea inițiată de tinerii mascați asupra cărora influența malefică nu se exercită ar apărea nejustificată [17]. Aceasta ne face să presupunem că mascații erau, poate, în vechime, rude ale mortului. Ulterior, o dată cu interdicția mascării în rîndul familiei, tinerii, cărora le-a revenit îndatorirea reprezentării strămoșilor unui neam străin de al lor, au conservat această trăsătură a spectacolului, chiar dacă astăzi veselia este explicată ca fiind ultima petrecere a mortului.

În afară de rolul de protejare a familiei, actele și gesturile mascaților vizează continuitatea spiței de neam a celui mort. Neamul nu se stinge o dată cu moartea unuia dintre membrii lui ; prin actele simbolice ale procreării și nașterii se urmărește tocmai influențarea continuității acestuia.

---

[14] Vezi Florica Lorinț și Constantin Eretescu, *op. cit.*,

[15] Același raport îl scoate în evidență P. Bogatyrev, *Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpathique. Travaux publiés par l'Institut d'études slaves*, XI, Paris, 1929, p. 112—128.

[16] O multitudine de obiceiuri probează credința comunităților primitive în influența malefică a mortului asupra supraviețuitorilor. Așa este obiceiul de a arde talașul rămas după confecționarea sicriului, obiceiul de a îngropa mortul împreună cu părul, unghiile sau anumite obiecte (săpun, ac, foarfecă). În aceeași categorie de fapte poate fi inclus obiceiul ,,datului de pomană'' după mort. Pomana de obiecte aparținînd mortului poate fi interpretată ca un mijloc de îndepărtare a resturilor materiale legate de acesta, pentru a înlătura pericolul unei contaminări nefaste. Interpretarea este facilitată de faptul că prin tradiție aceasta nu se dă neamurilor.

Aceste obiceiuri trebuie puse în legătură cu teama de obiectele aflate în contact cu mortul, obiecte care pot dăuna.

[17] Obiceiurile legate de mortul devenit strigoi atestă faptul că influența se exercită asupra familiei, rar asupra vecinilor, în mod cu totul excepțional asupra întregii colectivități, și numai în cazurile în care sînt încălcate norme ale ceremonialului.

Cuplul de mascați are totodată sarcina încadrării mortului într-un ciclu nou ; încadrarea are loc prin respectarea riguroasă a tuturor obiceiurilor tradiționale. Desigur, mascații nu veghează la îndeplinirea momentelor ritualului ; prezența lor la priveghi este ea însăși o etapă dintr-un lanț de obiceiuri care se impune să fie respectat. Pentru supravegherea efectuării, conform normelor, a celorlalte momente sînt răspunzători bătrînii, bărbați și femei, păstrători ai tradiției, de regulă membrii familiei. Ei sînt aceia care, ținînd seama de anumiți factori — împrejurările morții, vîrsta, sexul mortului —, decid regulile după care urmează să se desfășoare ceremonialul. Acest rol le este acordat prin tradiție timp de 6 săptămîni, pînă la ,,ridicarea panaghiei'' și ,,jocul de desjelit'', cînd, în fața colectivității, familia reintră în viața socială.

Respectarea obiceiurilor trebuie să aibă ca efect transferul celui mort de pe coordonatele lumii reale pe coordonatele noi ale lumii transcendente. Mascații, ca strămoși ai mortului, stabilesc legătura dintre cele două lumi și încorporează noul membru în rîndul strămoșilor spiței de neam.

Funcția de încadrare a mortului în ciclul nou este în fapt subordonată funcției apotropaice. O bună încadrare exclude posibilitatea comunicării mortului cu cei rămași în viață. Aceasta se stabilește doar în anumite momente ale anului, după reguli sever respectate. Rezistența în timp a formelor arhaice ale obiceiurilor se poate datora dorinței supraviețuitorilor de a evita — prin respectarea normelor — contacte dăunătoare cu cei morți.

Am urmărit succint problema originii și semnificația măștilor în ceremonialul funerar. O explicație judicioasă a acestor aspecte poate facilita reconstituirea modului de desfășurare a ceremonialului în trecut. Ea ar putea da, totodată, sugestii privind modul în care aceste probleme pot fi abordate în studiul celorlalte obiceiuri legate de portul măștii.

LES MASQUES DE LA VEILLÉE DU MORT — ORIGINE, FONCTIONNALITÉ

Les coutumes actuelles concernant le port du masque sont, d'après l'auteur, des formes évoluées de pratiques préchrétiennes. L'évolution a affecté également l'image et la signification du masque. Reconstituer les coutumes archaïques équivaut à étudier les deux aspects.

L'objet de l'article est constitué par l'origine et la fonctionnalité des masques de la veillée du mort.

Distinguant le *masque symbole* du *masque travesti* l'auteur limite la valeur magique à la première catégorie et considère originaires à l'intérieur de celle-ci les masques de *moș* (vieillard) et *babă* (vielle femme). Les arguments de cette thèse sont les suivants :

(a) la signification des actes accomplis par les masqués (simulation de l'acte sexuel, arrosage à l'eau, simulation de l'accouchement) n'est relevable que si l'on considère le couple *moș—babă* ;

(b) statistiquement, le couple a la priorité ;

(c) les masques récents sont de même constitués en oppositions de couple — ce qui permet d'envisager l'éventuelle analogie avec un couple initial ;

(d) le couple *vieillard—vieille femme* est présent dans toutes les coutumes concernant la famille.

La fonctionnalité des masques-symbole découle du rôle que les personnages représentés par ceux-ci (le couple des vieillards) jouaient dans la communauté archaïque du village. En tant qu'ascendants sanguins du mort le couple de masqués remplit : (a) une fonction apotropaïque par rapport à la famille et (b) une fonction de passage, d'introduction du mort dans un nouveau cycle.

Mettre au clair les problèmes de l'origine et de la fonction des masques de la veillée du mort peut aider à reconstituer la coutume même et suggérer une modalité pour aborder les autres coutumes liées à l'emploi du masque.

ROLUL INTERPRETĂRII ÎN DETERMINAREA SISTEMELOR RITMICE

(Raportul de reciprocitate între sistem, structură şi interpretare)

ADRIAN VICOL

Versiunea iniţială a acestui studiu a fost realizată în vara anului 1965. Ideile sale de bază au fost expuse într-o comunicare restrînsă la Sesiunea ştiinţifică de etnografie şi folclor a Academiei Republicii Socialiste România şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, în toamna aceluiaşi an. Timpul care a trecut de atunci ne-a permis să îmbogăţim versiunea iniţială, dar spaţiul restrîns de care dispunem ne obligă să dăm publicităţii acum doar o formă prescurtată a celei definitive.

În cele ce urmează vom face mai întîi cîteva consideraţii de ordin general, după care vom intra în tratarea propriu-zisă a temei.

a. Definirea şi clasificarea *sistemelor ritmice* nu i-a preocupat în general pe muzicologi; ei s-au mulţumit să studieze sau să descrie unul sau altul din aceste sisteme, fără a căuta să generalizeze elementele care definesc sistemul ritmic în sine. Urmărind problema ce o dezbatem în prezentul studiu, am fost frapaţi tocmai de „trecerea" unui sistem ritmic în altul, astfel încît am fost nevoiţi să cercetăm laturile comune ale sistemelor, paralel cu cele care le diferenţiază. Transcriind foarte amănunţit un material de cîteva sute de melodii dintr-o singură zonă folclorică, aceste laturi comune, la fel ca şi cele diferenţiatoare, s-au relevat cu pregnanţă. Am ajuns astfel la necesitatea de a defini sistemul ritmic, ca o categorie de esenţă a limbajului muzical. Definind sistemul ritmic ca *principiul de raportare cantitativă şi calitativă a duratelor*, credem că am reuşit să cuprindem într-o formă concisă latura esenţială a problemei, cu condiţia de a înţelege că : 1) *raportarea cantitativă* reprezintă înseşi *raporturile de durată* (1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 2 : 3 etc.) ; 2) *raportarea calitativă* se referă la *raporturile de intensitate* dintre diferitele durate, intensităţile diferite atribuindu-le *calitate* (accentuată, mai puţin accentuată, neaccentuată) ; 3) *în definirea sistemului*, *ambele raportări amintite formează o unitate inseparabilă*, astfel încît ele *trebuie privite simultan*, deoarece acelaşi principiu de raportare *cantitativă* bunăoară, dar în care diferă principiul raportării *calitative* (adică distribuirea accentelor), va genera sisteme rit-

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 45–62, Bucureşti, 1968

mice deosebite. (Spre exemplu, raporturile de durată 1 : 1, 1 : 2 și, respectiv, 2 : 4 sau 1 : 4 sînt prezente și în sistemul „divizionar”, și în sistemul parlando. Dar *periodicitatea accentelor* la primul sistem — în funcție de numărul timpilor sau de existența unor părți tari și slabe ale acestora, rezultate din divizare —, pe de o parte, și lipsa oricăror periodicități ale accentelor — sau chiar lipsa totală a lor pe diverse fragmente și inexistența diviziunii timpilor din care să rezulte diferențieri calitative, la sistemul secund —, pe de altă parte, constituie un important element diferențiator.)

Fără a avea pretenția de a fi rezolvat definitiv această problemă, considerăm totuși că, deocamdată, clasificarea sistemelor ritmice[1] după criteriile propuse este operantă tocmai pentru că are în vedere cele două elemente esențiale ale ritmului, fără de care nu se poate materializa nici un discurs muzical; condiția privirii lor simultane oferă în același timp posibilitatea de a surprinde, prin modificările oricăruia din aceste elemente, legătura dintre tradiție și inovație, dintre sistem și interpretare.

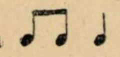
b. În muzicologia generală, raportul dintre *existența ideală* a unei creații — reprezentată de partitura definitiv redactată de către compozitor — și *existența reală*[2], multiplă, dar mereu unică prin fiecare interpretare, nu ridică decît probleme de studiere a artei interpretative a diverselor personalități artistice. Analiza operei, ca atare, se bazează de regulă pe însuși textul partiturii, independent de cazul particular al unei anumite interpretări[3]. În creația muzicală populară, *existența ideală* și *existența reală* a fiecărei melodii ne este transmisă simultan, iar deducerea fiecăreia din aceste existențe este rezultatul unei analize complexe, pe care folcloristul o efectuează operînd cu legitățile specifice creației populare, dintre care legitatea statistică (adică frecvența constatabilă și din variațiile de la o strofă la alta) și legitatea variantelor ocupă un loc foarte important. În domeniul ritmului muzicii populare, distincția dintre *ideal* și *real*, adică dintre permanență și caz individual, este posibilă numai dacă reușim să disociem în fenomenul ritmului *sistemul* ritmic de *realizarea sa concretă*, stabilind fie concordanța lor totală, fie abaterile de diferite grade, mai ales pe baza celor două legități amintite mai sus. În felul acesta, *sistemul* (permanența) va fi oglindit în generalizările noastre prin *raporturi de durată* — cantitative și calitative — *virtuale*, exprimabile exclusiv prin formule abstracte, ce constituie de fapt însuși obiectul descrierii fiecărui sistem aparte. Latura concretă, individuală (deci variabilitatea) se exprimă însă tocmai prin *formulele ritmice concrete* și, implicit, prin durate concrete ce rezultă din interpretare. Compararea formulelor și a duratelor *concrete* ale diferitelor cazuri individuale cu cele *abstracte* ale sistemului ne oferă cheia pentru stabilirea raportului dintre sistem și interpretare, prin intermediul structurii motivice a fiecărei melodii. Pentru concretizarea acestei metode am ales în studiul nostru, în mod special, *diferite variante ale aceleiași melodii.*

---

[1] Expunerea acestei clasificări constituie obiectul unui capitol special din lucrarea amplă la care ne-am referit la începutul prezentului studiu. Din lipsă de spațiu vom menționa aici doar faptul că : 1) cele patru sisteme ritmice cunoscute în folclorul nostru muzical — parlando-rubato, „giusto silabic”, „aksak” și divizionar (sistemul ritmic al copiilor, avînd o sferă specială, nu intră acum în preocupările noastre) — sînt subordonate în esență acelorași legități ale legăturii versului cu melodia și 2) implicit, între diferitele sisteme ritmice există o legătură indisolubilă ce atenuează granițele între ele și de unde rezultă și diferite subcategorii ale aceluiași sistem, ca verigi de legătură între aceste sisteme deosebite. Așa, de pildă, între cele două forme ale parlando-rubatoului (cea melismatică și cea silabică) nu se pot trasa limite precise, deoarece și în prima, și în a doua există atît fragmente silabice, cît și melismatice. Cu atît mai mult, între parlando-rubato și „giusto silabic” — care, înainte de studiul lui C. Brăiloiu, era cunoscut sub denumirea de parlando-giusto — există o gamă extrem de fină de gradații, ale cărei puncte „centrale” sînt marcate de indicațiile „molto rubato”, „rubato”, „poco rubato”, „giusto silabic”. În sfîrșit, să mai amintim că între sistemul parlando, în totalitatea sa (și în care „giusto silabic” este doar un caz special), și sistemul divizionar, punctele comune devin foarte evidente, de îndată ce formulele ritmice din primul sistem devin izomorfe și îndeosebi cînd au un caracter dipodic. Aceste legături permit ca, favorizat de anumite condiții, simțul ritmic al individului, apoi și al colectivului, să se modifice pe nesimțite, conturîndu-se unele procedee stilistice aparte.

[2] „Interpretarea trebuie să dea operei de artă plenitudinea existenței materiale și să-i prefacă existența ei ideală într-una reală” (J. Mª Correador, *De vorbă cu Pablo Casals*, București, ESPLA, p. 260).

[3] „Timpul (iuțeala, accentele, agogica) [poate fi notat] cu multă aproximație ; el variază de la o interpretare la alta. Țesătura ritmică e mai greu analizabilă ; partitura timpului muzical rămîne în filigran ; la clasici baza de măsură reprezintă numai punctul de reper, timpul mecanic, nu și cel viu” (Anatol Vieru, *Muzică și „despre muzică”*, în „Secolul 20”, nr. 3, 1965, p. 116).

c. Deși s-a acceptat, după C. Brăiloiu[4], că sistemul ritmic „giusto silabic" se caracterizează prin existența a *doi timpi* indivizibili care au raport de 1 : 1, 1 : 2 sau 2 : 1 — convențional, optimea și pătrimea —, în cursul studiului, cînd se analizează diferite aspecte ale amestecului de sisteme ritmice, se spune că în cadrul structurilor cu motive ritmice în care predomină *pulsația*[5] *timpului-pătrime* se fac simțite motive cu *pulsația timpului-optime*, care trădează existența sistemului giusto silabic. Se creează astfel impresia unei lipse de consecvență. Totuși considerăm util să atragem de la început atenția asupra necesității de a face o distincție între *pulsație* și *unitate de timp*. Se va vedea că, deși sînt încadrabile în măsuri ce au ca unitate de timp pătrimea, motivele ritmice respective reproduc formule ritmice dipodice, proprii sistemului parlando în general, adică formule care în esență cunosc tot valori de timp identice cu sistemul giusto silabic. Caracterul predominant al pătrimilor face însă ca elementele celulare ale acestor motive bazate pe optimi (de exemplu optimile din formula ) să fie percepute ca *diviziunea timpului-pătrime*, ce predomină. Dar, la apariția unor celule monopodice ternare de tip iambic sau trohaic — mai ales dacă sînt urmate de celule de asemenea monopodice, dar de tip piric —, impresia de unitate de pulsație este dictată de unitatea cea mai mică, adică de optime, timpul-pătrime fiind perceput acum ca rezultatul *cumulării* optimii. (De alftel, înainte de C. Brăiloiu, sistemul a și fost numit „sistem ritmic cumulativ", în opoziție cu cel „divizionar".) Putem spune, prin urmare, că formularea amintită din studiu nu contrazice esența definiției sistemului, ci privește doar latura sa expresivă în contextul general al unei anumite structuri ritmice concrete, expresivitatea generală a acesteia.

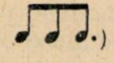
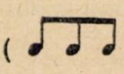
---

[4] C. Brăiloiu, *Le giusto-syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în „Polyphonie", Paris, Ed. Richard — Masse, 2 (1948). Pe lîngă cei doi timpi, autorul menționează posibilitatea și a unei a treia valori, dar afirmarea cu certitudine a acesteia ar necesita continuarea cercetărilor în acest sens.

[5] Pascal Bentoiu, *Considerațiuni asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești*, în „Revista de folclor", I, 1956, nr. 1—2.

d. Totalitatea motivelor ritmice ale unei opere muzicale (de exemplu ale unui cîntec creat pe baza unuia sau a mai multor sisteme) și modul lor de organizare reprezintă, în ultimă instanță, *structura ritmică* a fiecărei opere muzicale în parte, conferindu-i (împreună cu celelalte elemente ale limbajului muzical) o expresie individuală, un sens emoțional propriu. Sesizarea structurii și, implicit, a sistemului ritmic și redarea lor este de fapt una din laturile esențiale ale interpretării.

e. Preluarea și transmiterea melodiilor pe cale orală nu se rezumă numai la memorizarea unei melodii oarecare, a conturului melodic, a ritmului etc., ci presupune în același timp și stăpînirea principiilor de compoziție specifice, adică a unui întreg arsenal de mijloace și procedee artistice populare, ce definește specificul unei colectivități. Rezultă că mecanismul de preluare, de păstrare și de transmitere a bunurilor artistice populare, atunci cînd avem în vedere latura ritmică a melodiilor, este în funcție și de „rezonanța" sensibilității interpretului la sistemele ritmice date [6].

f. Trăsăturile comune ale unor procedee sau principii compoziționale diferite permit trecerea unora în celelalte, ceea ce are drept consecință o evoluție a însăși practicii artistice populare. În domeniul ritmului, punțile de legătură dintre diferitele sisteme (sau dintre diferitele categorii ale aceluiași sistem ritmic) determină în ultimă instanță și posibilitatea evoluției simțului ritmic, a percepției și execuției ritmice ale păstrătorilor și interpreților populari [7]. Această evoluție, în forma ei cea mai clară, se manifestă în cadrul structurilor izomorfe, acolo unde predomină un singur motiv ritmic, ca de exemplu în muzica de joc. Așa, bunăoară, datorită cauzelor arătate (alături de alte cauze care nu importă în acest moment), ritmul „aksak" al *geamparalelor* ($\frac{7}{16}$ ) se transformă uneori, prin interpretare, într-un ritm obișnuit de $\frac{3}{8}$ (). Puntea de legătură între aceste două forme este, desigur, numărul identic al pulsațiilor ritmice și existența, în ambele forme, și a raportului de durată de 1:1 între primele două pulsații [8]. Un proces asemănător poate fi observat și în ritmul *învîrtitelor* [9], unde sistemul „aksak" tinde să cedeze locul unui ritm simplu de $\frac{2}{4}$. (De obicei, realizarea acestor tendințe reprezintă stadiul ultim al evoluției, adică stadiul în care simțul ritmic al individului sau al colectivității a ajuns de acum la un punct de echilibru relativ, ceea ce explică de ce nu mai pot fi sesizate verigile intermediare ale dezvoltării în cadrul interpretării.) În realitate, *procesul complex al dezvoltării simțului ritmic se desfășoară prin intermediul structurii.* Rolul mediator al structurii se explică prin aceea că procesul este lent și neliniar și se manifestă doar treptat în cadrul formelor vechi. Practic, modificările se petrec mai întîi la nivelul unor motive ritmice, pentru ca apoi, trecînd prin fragmente mai mari (rînd melodic, frază etc.), să afecteze sistemul în întregul său.

---

[6] Vezi A. Vicol, *Contribuții la studiul ritmului în cîntecele populare din Muscel*, în „Revista de folclor", III, 1958, nr. 3.

[7] Se înțelege că în genurile tradiționale care presupun interpretare colectivă (ca, de pildă, unele ritualuri de an nou, de înmormîntare etc.), stabilitatea formelor tradiționale este mai mare și în ceea ce privește aspectele structurii ritmice (aici „structură" în sens larg). În studiul nostru ne referim însă numai la genul cîntecelor propriu-zise din zona Munteniei subcarpatice.

[8] Vezi și Gh. Prichici, *125 melodii de jocuri din Moldova*, București, ESPLA, 1955. Vezi și recenzia semnată de L. Stănculeanu, în „Revista de folclor", III, 1958, nr. 2.

[9] Pascal Bentoiu, *op. cit.*

De aici rezultă o întrepătrundere organică între structură și interpretare, o influențare reciprocă, a cărei urmare concretă este *amestecul diferitelor sisteme ritmice în cadrul aceleiași structuri*, caracterizînd fie mai întîi stilul unor interpreți, fie apoi stilul unei comunități oarecare.

★

Transcrierile amănunțite (și sub latură ritmică) efectuate în cadrul monografiei folclorice a zonei muscelene au pus în evidență, pentru materialul de cîntece de aici, două modalități principale de întrepătrundere și de influențare reciprocă a structurii și interpretării ritmice. Fiecare din aceste modalități reflectă preponderența uneia din cele două laturi care alcătuiesc perechea : sistem ritmic — interpretare ritmică.

O primă modalitate, în care sistemele ritmice precumpănesc față de interpretare, se concretizează în amestecul de sisteme ritmice (sau de categorii ale aceluiași sistem ritmic) în cuprinsul unui cîntec.

Din punctul de vedere al raportului structură — interpretare, în aceste cazuri, interpretarea oglindește, în cadrul unor limite mai mult sau mai puțin restrînse, sistemele ritmice cristalizate de-a lungul unei practici artistice colective. Aici un anumit sistem ritmic, altul decît cel de bază al cîntecului, dar existent în practica artistică generală a cîntărețului, influențează pe alocuri interpretarea.

Modul de amestec îl constituie introducerea unor celule și formule ritmice de tip parlando, avînd deci ca unități de timp optimea și pătrimea, impunîndu-se însă pulsația optimii, în cadrul unor melodii bazate pe sistemul măsurilor, cu unitatea de timp pătrimea (și de asemenea și pulsația pătrimii). După natura raporturilor dintre valorile reale de durată ale celor două sisteme care alternează, se pot diferenția trei ipostaze, de care ne vom ocupa mai jos.

O a doua modalitate de întrepătrundere între sistemul ritmic și interpretare apare din posibilitățile diferite de realizare concretă a duratelor virtuale ce caracterizează sistemele ritmice, mai ales la melodiile în tempo rubato.

Schimbarea mișcării, fie a unor fragmente ale melodiei, fie doar a unor formule ritmico-melodice ale acesteia, produce modificarea de grad și de natură diferită a *raporturilor de durată.* Așadar, în procesul interpretării, *duratele reale* rezultate din interpretare modifică prin repetare — la același individ sau la nivelul unei colectivități — *chiar sistemul duratelor virtuale.* Cu alte cuvinte, lungirile sau scurtările anumitor durate în timpul interpretării duc în cele din urmă — prin caracterul lor sistematic — la stabilirea unor noi raporturi de durată în cadrul sistemului inițial. În toate cazurile descrise aici, *duratele reale afectează sistemul duratelor* *virtuale*, determinînd în ultimă instanță o nouă structură ritmică. Preponderența interpretării este evidentă în aceste cazuri.

Deși separate în analiză, în realitate cele două moduri de întrepătrundere ale relației structură — interpretare ritmică se află într-o strînsă interdependență, constituindu-se, așadar, în *relații de reciprocitate*.

În continuare vom cerceta pe rînd fiecare din direcțiile de întrepătrundere enunțate.

I. *Amestecuri ale sistemelor ritmice*

Fenomenul de îmbinare a două sisteme ritmice în cadrul aceluiași cîntec a fost descoperit de Paula Carp în cîntecele din comuna Bătrîni [10]. Continuarea observațiilor sale amănunțite în cadrul monografiei muscelene ne-a dezvăluit un teren de investigații deosebit de interesant. Materialul de cîntece muscelene a pus în evidență forme diverse ale procesului de îmbinare a diferitelor sisteme ritmice și o primă semnalare a unor particularități de acest gen a constituit un studiu publicat în urmă cu mai mulți ani [11].

a. Cea mai frecventă formă de amestec al sistemelor ritmice de care ne ocupăm în acest studiu o constituie alternarea celulelor ritmice (corespunzătoare unor fragmente melodice de dimensiuni diferite) avînd unitatea de timp pătrimea cu cele ce fac parte din sistemul giusto silabic. Această formă de amestec al sistemelor cunoaște trei ipostaze deosebite, dictate de natura raporturilor dintre duratele reale ale celor două sisteme care alternează, și anume:

1. Valoarea metronomică a optimii din formulele de tip parlando, ntroduse, rămîne egală cu valoarea metronomică a optimii din sistemul de bază al melodiei. Deci, ca și în exemplul ce urmează [12], valoarea reală a optimii rămine constant identică (♪ = 288) atît în celulele ritmice de $\frac{3}{4}$ (♩ =144), cît și în celula $\frac{5}{8}$ (♪ = 288). Optimea rămînînd mereu egală ca valoare metronomică în ambele sisteme, se reliefează tocmai contrastul calitativ dintre pulsația ritmică a fiecărui sistem în parte. În această ipostază deci, interpretarea, adică duratele reale, oglindesc în mod fidel sistemul duratelor virtuale (adică raporturile care caracterizează fiecare sistem).

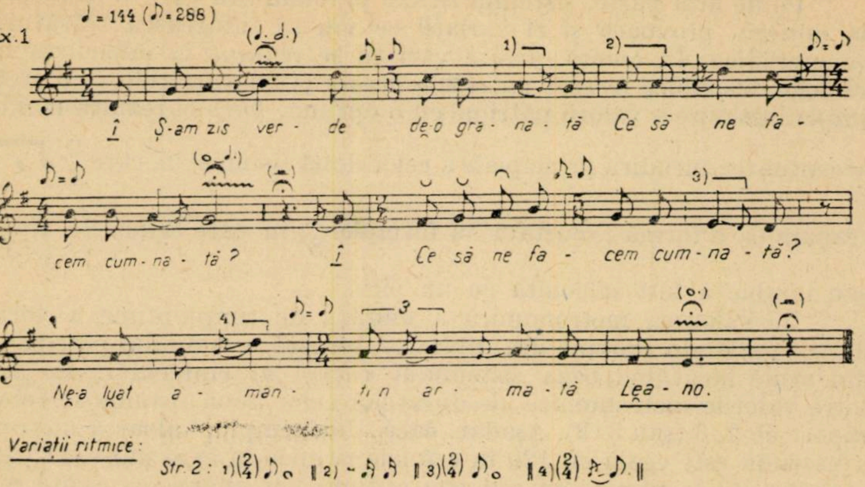
---

[10] P. Carp, *Cîteva cîntece de ieri și de azi din com. Bătrîni*, în „Revista de folclor”, II, 1957, nr. 1–2.

[11] A. Vicol, *op. cit.*

[12] Fg. 8829 e, Văleni, Muscel, inf.: Filofteia Lungu, culeg.: E. Comișel, 28 VIII 1940. Toate documentele citate fac parte din arhiva Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România. Simbolurile fg., disc, mg. indică înregistrări pe fonograf, respectiv pe disc și magnetofon, după care urmează numărul de catalog. Unde nu se face menționarea transcriitorului, se va înțelege că notația muzicală aparține autorului.

Ex.1

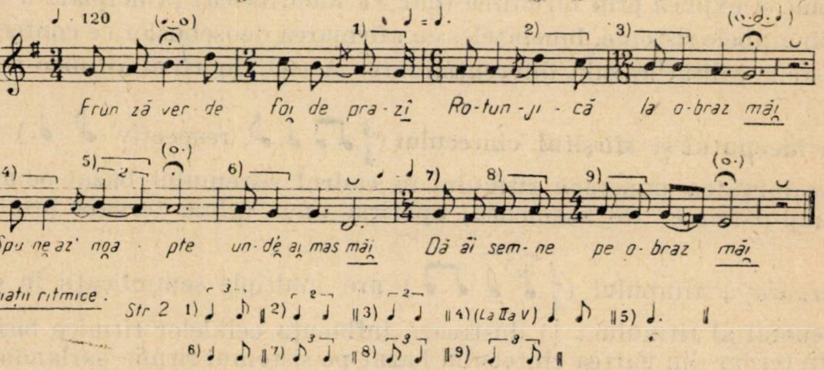

♩ = 144 (♪ = 288)
Î Ș-am zis ver - de de-o gra - na - tă Ce să ne fa -
cem cum - na - tă ? Î Ce să ne fa - cem cum - na - tă?
Ne-a luat a - man - ți-n ar - ma - tă Lea - no.
Variații ritmice:
Str. 2:

Analiza variațiilor din [strofa următoare (singura existentă încă pe fonogramă) reliefează trăsăturile proprii ale fiecărui sistem. În același timp însă, caracterul natural, aproape firesc al alăturării celor două sisteme se explică prin înrudirea (dar *nu* identitatea) principială a motivelor din ambele sisteme, bineînțeles cu afirmarea deosebirilor ce conferă fiecărui sistem calitățile sale diferențiatoare. Astfel, motivul ritmico-melodic de la începutul și sfîrșitul cîntecului ($\frac{3}{4}$ ♫ ♩. ♪, respectiv ♪ ♩.) valorifică posibilitatea punctării ritmului în cadrul sistemului bazat pe unitate de timp-pătrime. De asemenea, apariția unor celule ternare prin *divizarea ternară* a timpului ($\frac{2}{4}$ ♪ ♩ ♫) are multiple semnificații în contextul general al ritmului : 1) ilustrează influența celulelor ritmice bisilabice de tip ternar din partea cîntecului bazat pe sistemul ritmic parlando ; 2) face sesizabilă opoziția dintre *duratele reale* ale celor două tipuri de celule ternare, deoarece în cazul sistemului parlando celula ternară în totalitatea ei valorează ♩. , în timp ce dincolo valoarea ei este doar ♩ (stabilindu-se astfel între durata totală a celor două celule ritmice un raport de 3 : 2) ; 3) celulele ternare rezultate din divizarea ternară a timpului-pătrime sînt percepute ca o diviziune neregulată prin raportarea la întreg, deoarece valoarea timpului-pătrime rămîne neschimbată și prin aceasta *caracterul* sistemului ritmic bazat pe unitate de timp-pătrime este încă o dată subliniat ; 4) existența motivului ,,safic'' concurează și ea la întărirea caracterului dominant al unității de timp-pătrime, ce se opune sistemului următor.

Pe de altă parte, sistemul ritmic parlando, în care se percepe pulsația optimii, provoacă și el variații ce vin să întărească trăsăturile sale caracteristice. În esență, aceste variații se rezumă la înlocuirea liberă a celulelor bisilabice *ternare* cu celule *binare* (vezi variațiile 1, 3 și 4), prin simpla înlocuire a valorii pătrime cu o optime. De aici rezultă mai departe accentuarea înrudirii principiale a celor două sisteme în care $\frac{2}{4}$ ♫♫ reapare ca o formă „scurtată" a formulei $\frac{5}{8}$, în care celula de tip trohaic sau iambic a fost înlocuită cu un piric.

2. Valoarea metronomică a unității de timp-optime a formulelor de tip parlando provine din divizarea ternară a timpului-pătrime, acesta din urmă alcătuind baza sistemului ritmic al cîntecului. În acest fel, între valorile metronomice ale duratelor celor două sisteme se creează un raport de 2 : 3 (sau 3 : 2). Așadar, dacă, de exemplu, valoarea metronomică a pătrimii este egală cu 120 în celulele ritmice în care pulsează pătrimea, atunci celulele ritmice cu pulsația optimii vor apărea ca avînd mișcarea metronomică rezultată din diviziunea ternară a pătrimii, adică optimea egală cu 360 (sau mai simplu ♩ = ♩.). Exemplul următor[13] ilustrează acest caz.

Ex 2

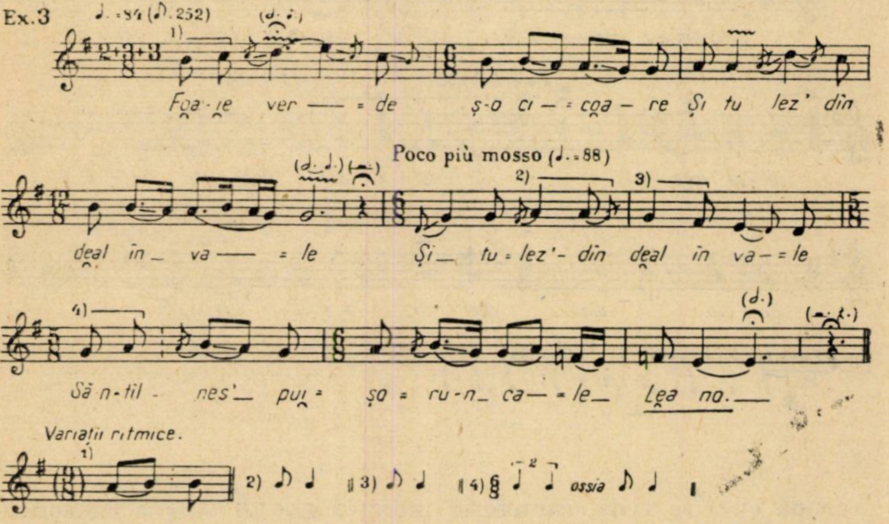

♩ . 120
Frun ză ver de foi de pra - zî Ro-tun - ji - că la o-braz măi
Spu ne az' noa - pte un-de ai mas măi Dă ăi sem- ne pe o- braz măi
Variații ritmice.
Str 2
(La IIa V)

Variațiile ritmice ale strofei următoare, ca și întreaga grupă de variante a cîntecului, atestă autenticitatea amestecului de sisteme ritmice, ceea ce exclude posibilitatea de a nota celulele ritmice respective prin triolete. Argumentul principal pentru o asemenea concluzie este oferit de faptul că în interpretare se simte o permanentă ezitare între diviziunea binară a timpului și cea ternară. Așa se explică prezența celulelor ritmice cu diviziunea neregulată (triolete) în cadrul sistemului ce are ca unitate de timp pătrimea, dar şi caracterul ambiguu al unora din formulele de tip safic, de formă ternară (♪ ♩ ♩. 𝅗𝅥.), în care ne frapează diviziunea neregulată (binară) a timpului ternar (┌2┐ ♩ ♩), ca de exemplu la începutul rîndului 3 melodic. În cadrul grupei de variante există exemple care se bazează fie pe unul, fie pe celălalt sistem ritmic. Iată două dintre aceste variante : prima, în care pulsaţia este constant optimea, iar a doua în care se impune sistemul ritmic bazat pe unitatea de timp şi pulsaţia pătrimii[14].

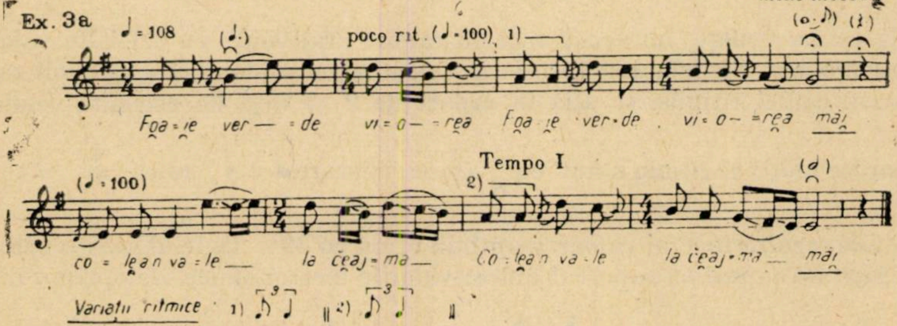
---

[13] Fg. 8849 b, Drăghici, Muscel, inf. : Ion Stănică, culeg. : C. Bugeanu, 27 VI 1940. Transcris : A. Sachelarie. În notația transcriitoarei, fragmentele corespunzătoare rîndurilor melodice 3—4 au fost notate cu triolete.

Ex. 3


♩. = 84 (♪ = 252)
Foa - ie ver — = de ş-o ci — = coa - re Şi tu lez' din
deal în _ va — = le
Poco più mosso (♩. = 88)
Şi _ tu = lez' - din deal în va — = le
Să n - til - neş' _ pui = şo = ru - n _ ca — = le _ Lea no. _
Variaţii ritmice.
ossia

Ex. 3a

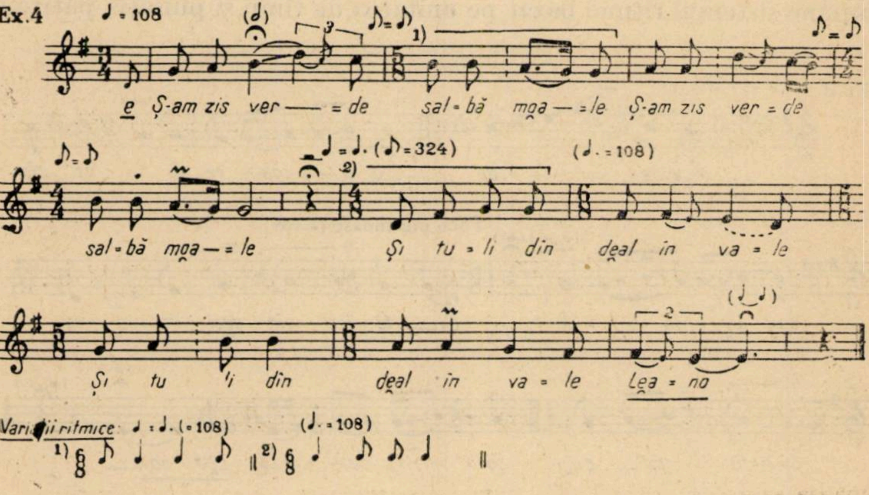

♩ = 108
poco rit. (♩ = 100)
meno mosso
Foa = ie ver — = de vi = o — = rea Foa ie ver - de vi = o — = rea mai
(♩ = 100)
Tempo I
co = lea n va = le _ la ceai = ma _ Co lea n va - le la ceai - ma _ mai
Variaţii ritmice

---

[14] Fg. 8982 b, Jugur, Muscel, inf. : Anica D. Anghel, culeg. : C. Brăiloiu, 7 X 1940. Disc 646 I, Jugur, Muscel, inf. : Elena Pătru şi Elis. Cioacă, culeg. : T. Alexandru, 20 VI 1936.

3. A treia ipostază a amestecului de sisteme ritmice este constituită din acele melodii în care raportul valorilor metronomice ale pulsațiilor celor două sisteme înglobează ambele modalități amintite la cele două puncte precedente : ori ♪ = ♪, ori ♩ = ♩., chiar în cadrul aceluiași cîntec. Această nesiguranță în preferința vreunui raport anumit permite ipoteza că avem în fața noastră un proces în plină desfășurare, deci un stadiu intermediar. Exemplificăm tot cu o variantă a melodiei din ipostazele precedente[15].

Ex.4


♩ = 108
(♩)
3
♪ = ♪
1)
♪ = ♪
e Ș-am zis ver — = de sal = bă moa — = le Ș-am zis ver = de
♪ = ♪
♩ = ♩. (♪ = 324)
2)
(♩. = 108)
sal = bă moa — = le Și tu = li din deal în va = le
2
(♩ ♩)
Și tu 'i din deal în va = le Lea = na
Variații ritmice ♩ = ♩. (= 108) (♩. = 108)
1) 6/8 2) 6/8

După cum se vede, caracterul independent al valorii metronomice a optimii pare a fi subliniat în celula notată cu $\frac{4}{8}$, unde ♪ = 324, ceea ce la prima vedere nu acuză nici un raport „rațional" cu celelalte valori metronomice. Se remarcă totuși că valoarea metronomică a optimii din această celulă ritmică se află în raport de 2 : 3 față de celelalte celule, deoarece motivul ritmic notat cu $\frac{6}{8}$ are ca mișcare ♩. = ♩, adică ♩. = 108, de unde rezultă tocmai valoarea optimii egală cu 324. În felul acesta apare cu claritate faptul că raportul dintre valorile metronomice ale optimii din diferitele celule uneori este ♪ = ♪, alteori ♩ = ♩., în cadrul aceluiași cîntec.

---

[15] **Mg. 425, b Jugur, Muscel, inf. : Valerica Păceșică, culeg. : P. Carp, 23 XI 1954.**

II. *Modificări ale raportului de durată rezultate din modalităţi diferite de interpretare*

În folclor, problema mişcării *rubato* ridică serioase dificultăţi tocmai datorită faptului că lipsesc acele coordonate stabile — prezente în notaţiile compozitorilor — pe baza cărora să se poată compara aportul interpretului în momentul în care transformă *existenţa ideală* a unei opere populare (care se află în memoria sa) într-o *existenţă reală*.

Complexitatea rezidă în necesitatea de a stabili ponderea pe care o are interpretarea în determinarea sistemului ritmic sau, cu alte cuvinte, de a determina raportul dintre *sistemul duratelor virtuale* şi cel al *duratelor reale*, ştiind că mişcarea este într-o permanentă şi uneori substanţială fluctuaţie. Măsurarea acestor două mărimi — duratele virtuale şi duratele reale — este dificilă şi pentru că, la fel ca şi în fizică, operaţiunea de a măsura înseamnă şi aici „a compara (mărimea respectivă) cu o altă mărime de acelaşi fel, aleasă în mod convenţional ca unitate de măsură"[16], ceea ce de fapt înseamnă alegerea justă a valorii metronomice la care se raportează diferitele formule ritmice din cuprinsul notaţiei. Această alegere a „unităţii de măsură" va determina fie relevarea unor raporturi adevărate şi sistematice între cele două feluri de durată (virtuale şi reale), fie ascunderea unor astfel de raporturi în labirintul unor formule întîmplătoare, ce nu pot conduce la nici un fel de generalizări ştiinţifice.

În materialul muscelean, notaţiile amănunţite au dus la constatarea repetată a unor „reglementări" de grade şi de modalităţi deosebite ale mişcării rubato[17], oglindind de fapt rolul pe care îl poate dobîndi interpretarea în determinarea sistemelor ritmice, ea avînd aici ponderea mai mare.

1. Cea mai elementară formă de rubato din cadrul unui cîntec este grăbirea sau rărirea unor pasaje. Fenomenul este general şi de aceea nu pare să constituie obiectul unor analize speciale. Totuşi, urmărind cu perseverenţă aceste schimbări de tempo la un număr important de cîntece, am putut constata unele tipuri melodice (împreună cu variantele lor) sau stiluri individuale în care accelerarea sau rărirea anumitor pasaje nu este de loc întîmplătoare. Repetarea unor asemenea modificări ale tempoului şi la strofele următoare, în acelaşi loc al melodiei, pledează pentru acceptarea acestui fenomen ca expresia unei modalităţi specifice de întrepătrundere (deşi pe o treaptă inferioară) a structurii şi a interpretării : modificarea duratelor reale în pasajele supuse grăbirii sau răririi determină modificarea (elementară) a structurii ritmice, prin introducerea unor motive a căror unitate de mişcare diferă ca durată de restul cîntecului. Fenomenul apare cu atît mai interesant, cu cît grăbirea sau rărirea pasajului respectiv păstrează aproape întotdeauna aproximativ acelaşi raport faţă de mişcarea generală (de bază) a strofei.

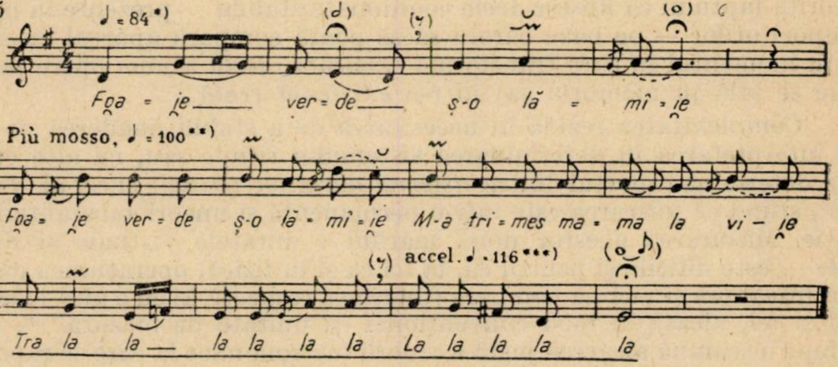
---

[16] C. Buzatu, *Culegere de probleme de fizică*, Bucureşti, Ed. tehnică, 1961, p. 3.

[17] În culegerea sa de cîntece bihorene, B. Bartók menţionează într-o notă modestă de subsol că „după ultimele cercetări s-a constatat că există o oarecare regularitate chiar în mişcarea cîntecelor rubato" (B. Bartók, *Cîntece populare româneşti din Comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913, p. IX, nota 1). În text, autorul justifică de ce nu a notat la fiecare cîntec mişcarea metronomică : „pentru că [mişcarea] se schimbă după dispoziţiunea sufletească a momentului în care se găseşte cîntăreţul".

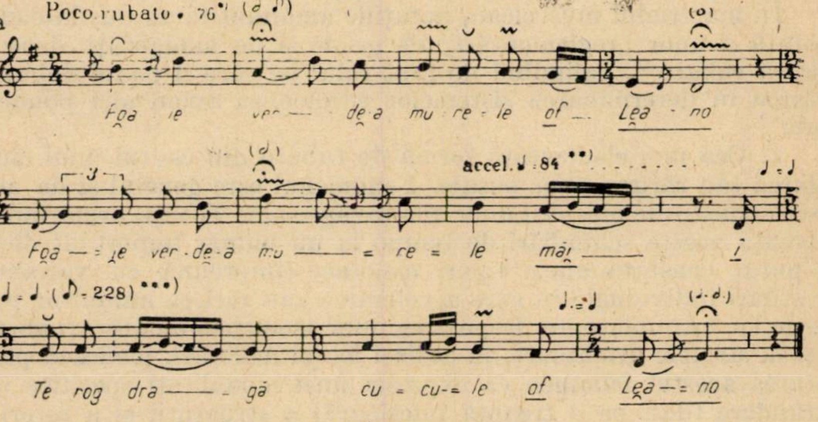
Se înţelege că simpla indicare a schimbărilor de metronom este suficientă pentru traducerea grafică a unor astfel de particularităţi, ca în exemplele următoare[18].

Ex. 5


♩ = 84*)
Foa = ie ver = de ş-o lă = mî = ie
Più mosso, ♩ = 100**)
Foa = ie ver = de ş-o lă = mî = ie M-a tri = mes ma = ma la vi – ie
accel. ♩ = 116***)
Tra la la la la la la La la la la la

*) La str. 2,3 ♩ = 96;
**) La str. 2ª ♩ = 112; la str 3ª ♩ = 116;
***) La str. 2,3 ♩ = 126

Ex. 5a


Poco rubato ♩ = 76*)
Foa ie ver — de-a mu re - le of — Lea - no
accel. ♩ = 84**)
Foa — = ie ver - de - a mu — = re = le măi — i
♩ = ♩ (♪ = 228)***)
Te rog dra — - gă cu = cu- = le of Lea — = no

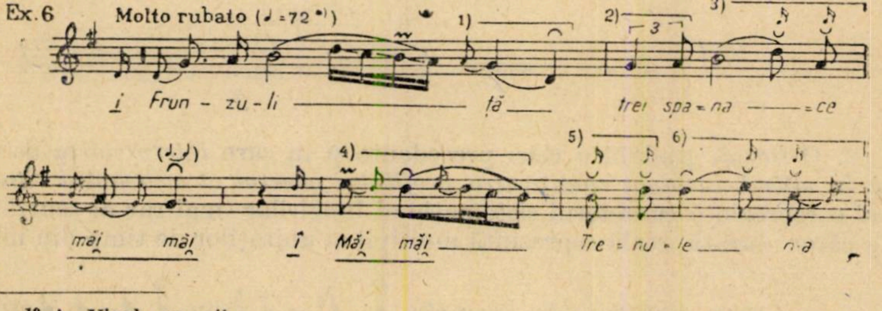
*) La str 2 3 ♩ = 84; la str 4 ♩ = 92;
**) La str 2a accel. ♩ = 100; la str 3ª accel. ♩ = 108, la str 4ª senza accel.,
***) La str 2ª ♩ = ♩. (♪ = 288); la str 3ª ♪ = 252; la str 4ª ♪ = 276

Caracterul de rubato în cazurile de mai sus este destul de vag. El devine însă mult mai evident atunci cînd grăbirea sau rărirea mişcării *afectează numai cîte o singură celulă ritmică izolată* de totalitatea motivelor ritmice cu caracter giusto şi care în mod obişnuit se notează cu semnele convenţionale de lungire şi de scurtare (⌒ ◡). În melodiile muscelene am constatat, după o măsurare riguroasă a acestor abateri, că duratele reale ale celulelor supuse grăbirii sau răririi au mai întotdeauna un raport bine determinat şi constant faţă de mişcarea metronomică generală a melodiei. De pildă, 1) în cazul *grăbirii* ritmului la celulele bisilabice de tip binar (de exemplu ♫ sau mai rar ♩ ♩), valoarea reală a duratelor se înjumătăţeşte (deci ˘˘♫ = ♬, respectiv ˘♩˘♩ = ♫), în timp ce 2) la celulele ritmice bisilabice de tip ternar (de exemplu ♪ ♩ sau ³♪ ♩) grăbirea sau rărirea duratelor reprezintă un raport de 2:3 sau 3:2 faţă de mişcarea generală a melodiei (adică accel. ♪ ♩ = ³♪ ♩ sau rit. ³♪ ♩ = ♪ ♩). În aceste cazuri s-a notat deasupra celulei respective valoarea reală a duratelor, ca de pildă rit.(♩=♩.) ³♪ ♩ sau accel.(♩.=♩) ♪ ♩ . O formă deosebită a schimbării tempoului, care dobîndeşte caracterul unor schimbări de sistem ritmic, este cazul analizat la punctul precedent, anume, cazul celulelor dipodice de tip „peonic", unde ˘˘♫ ³♪ ♩ în mod real nu este altceva decît $\frac{5}{8}$ ♩= ♩/3 (♩.=♩) ♫ ♪ ♩ , adică în care raportul de mişcare 2:3 afectează şi prima celulă (pirică) a formulei. În manifestarea acestui fenomen ritmic interesant, se pare că atît interpretarea, cît şi existenţa obiectivă a sistemului giusto silabic au aceeaşi greutate, neputîndu-se stabili elementul predominant[19]. Pentru ilustrarea celor două cazuri expuse dăm mai jos cîte un exemplu[20].

---

[18] Mg. 525 o, Slatina-Nucşoara, Curtea de Argeş, inf. : Viorica Tefeleu, culeg. : P. Carp — Al. Amzulescu, 30 V 1955. Mg. 525 b, idem.

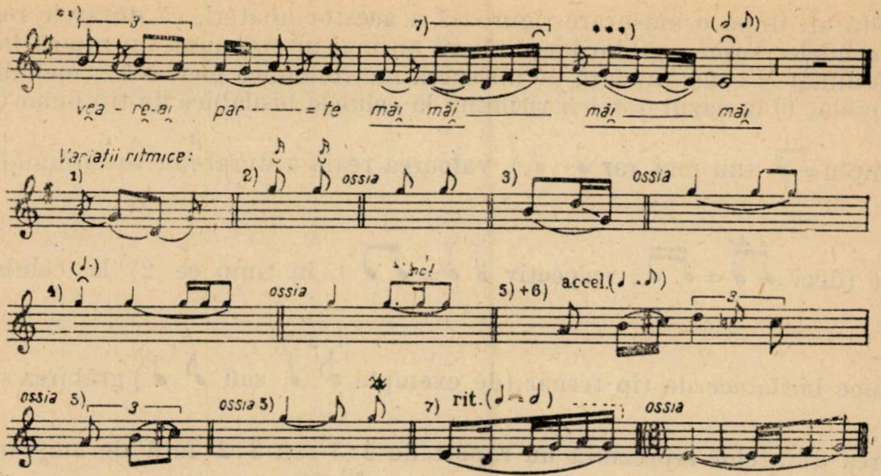
Ex. 6


Molto rubato (♩ = 72 *)
1)
2)
3
3)
(♩.♩)
4)
5)
6)
i Frun - zu - li - - ţă - trei spa - na - ce
măi măi i Măi măi Tre - nu - le - na

---

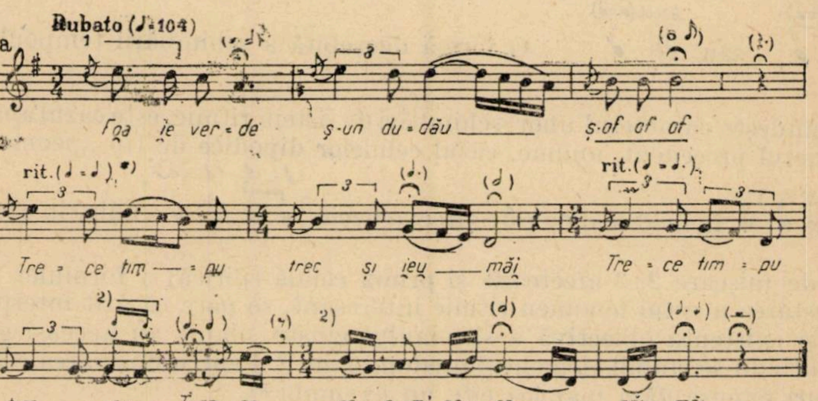
[19] A. Vicol, *op. cit.*

[20] Mg. 518 a, Nucşoara, Curtea de Argeş, inf.: Maria Şerban, culeg.: G. Suliţeanu — P. Carp, 19 V 1955. Vezi şi variaţiile la strofa următoare. Fg. 8816 b, Boteni, Muscel, Argeş, inf.: Costică Popescu, culeg.: E. Comişel, 28 VIII 1940.

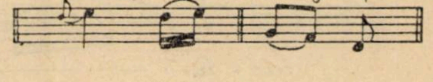

vẹa - rẹ-ai par — = te mâi mâi mâi mâi
Variaţii ritmice:
ossia
accel.
rit.

•) *La str 4* : ♩ = 88
••) *La str. 3* : poco più mosso ♪ = 176, al fine. *La str. 4, idem*, ♪ = 192
•••) ♪-♪

Ex. 6a

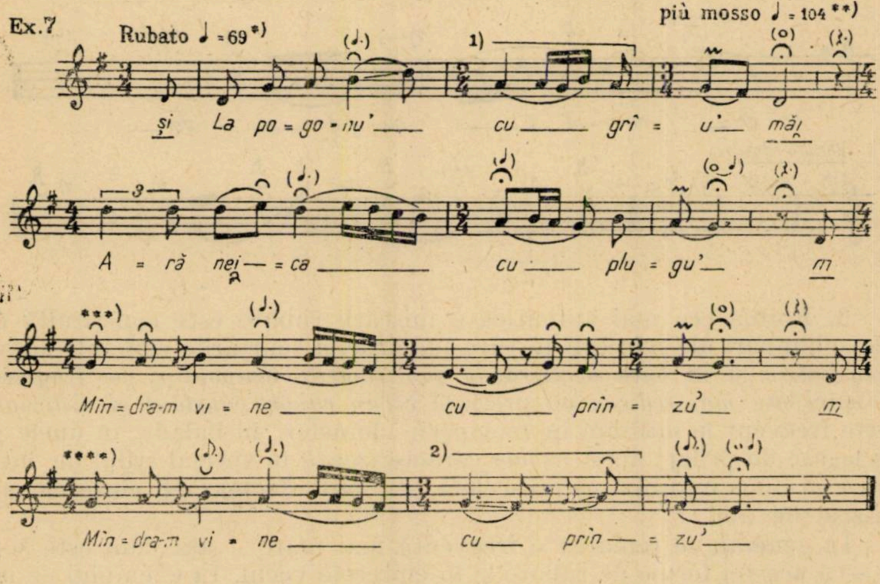

Rubato (♩=104)
Foa ie ver = de ş-un du = dău ş-of of of
rit.
Tre = ce tim = pu trec şi ieu mâi Tre = ce tim = pu
trec ieu Trea = ce că nu-m' pa - re rău mâi

Variaţii ritmice
•) *La str 2ă* senza rit



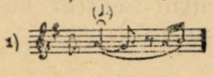
2. O formă gradată a celei precedente şi în care *interpretarea determină în ultimă instanţă modificarea profilului general al sistemului ritmic însuşi* o reprezintă caracterul sistematic al lungirilor (mai rar al scurtărilor) a căror durată reală reprezintă multipli ai unităţilor de timp din mişcarea generală a melodiei (de exemplu ♩̂ ♪ = ♩. ♪ sau ♩̂ ♩ = ♩. ♩ etc.) În aceste cazuri, interpretarea *rubato duce la regularităţi care rămîn sesi-*

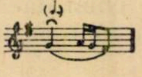
zabile totuşi numai prin măsurarea riguroasă a valorilor, deoarece celulele ritmice afectate de interpretare, în sensul arătat, coexistă cu celulele ritmice de bază ale sistemului. În cele ce urmează vom cita două exemple : în primul [21], lungirile frecvente ale sunetelor din interiorul rîndurilor melodice creează impresia puternică de rubato, cu toate că aceste lungiri sînt metronomice ; în al doilea exemplu [22], lungirile sistematice [23] şi de asemenea metronomice au afectat însuşi sistemul ritmic, deşi mai sînt prezente şi elemente ale sistemului de bază. Ne putem convinge de aceasta şi din analiza comparativă a tuturor celulelor ritmice din cuprinsul primei strofe a cîntecului şi al variaţiilor ritmice ale strofelor următoare, cît şi din comparaţia exemplului nostru cu variantele sale existente : acestea din urmă vădesc o netă preferinţă pentru un desen ternar al ritmului (spre deosebire de exemplul nostru, care ne duce spre un ritm analog cu ritmul punctat).


Ex.7
Rubato ♩ = 69*)
più mosso ♩ = 104**)
1)
2)
***)
****)
şi La po = go - nu' cu gri = u' măi
A = ră nei = ca cu plu = gu' m
Mîn = dra-m vi = ne cu prin = zu' m
Mîn = dra-m vi = ne cu prin = zu'

Variaţii ritmice:

*) La str. 2a ♩ = 104 ; la str. 3a ♩ = 100 **) La str. 2.3. ♩ ♩ ***) La str 2a, più mosso ♩ = 116
****) La str 3a, più mosso ♩ = 116

1) 

2) 

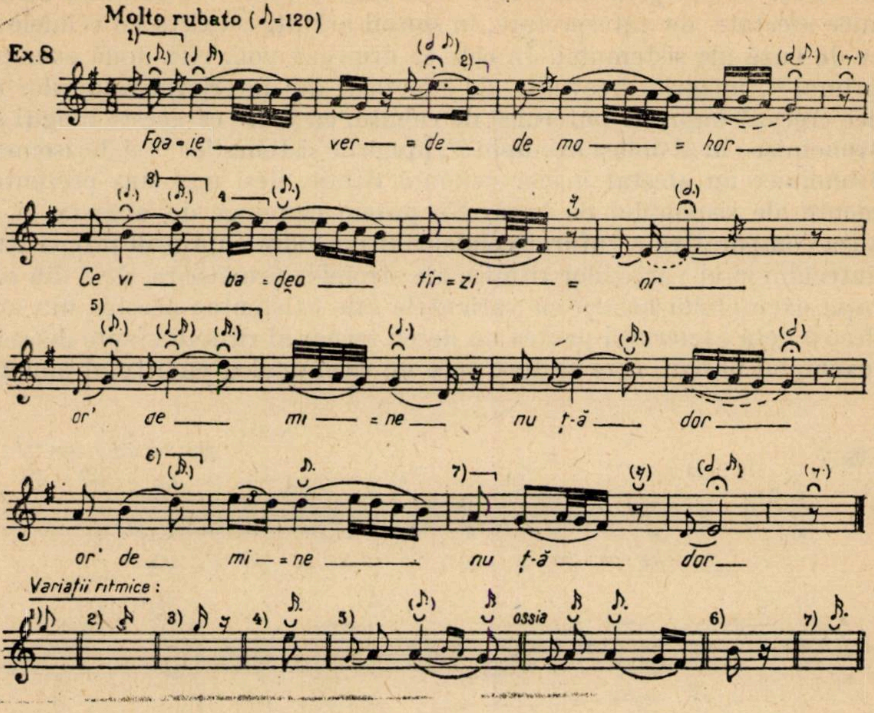
---

[21] Mg. 524 o, Slatina-Nucşoara, Curtea de Argeş, inf. : Viorica Tefeleu, culeg. : P. Carp — Al. Amzulescu, 29 V 1955.

[22] Mg. 520 h, idem.

[23] Amintim în treacăt că sistematizarea interesantă a mişcării *rubato* a fost sesizată de colectivul monografic al doinelor din Oltenia (conducător muzical : Mariana Kahane). Este vorba despre caracterul unor lungiri şi scurtări ale duratelor ce par a fi sistematice şi nu „capricioase", cum s-a crezut pînă acum. Cercetarea acestui aspect este încă în curs. (Comunicare verbală a Marianei Kahane, pentru care aducem şi aici mulţumiri.)

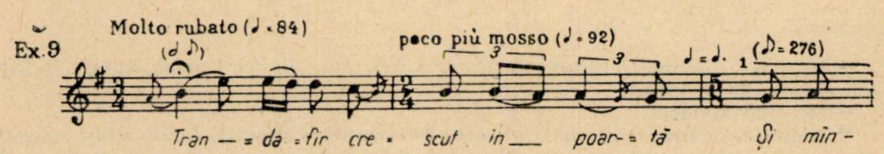
Ex.8


Molto rubato (♪=120)
Foa - ie ver - de de mo - hor
Ce vi ba - dea fir - zi - or
or' de mi - ne nu ţ-ă dor
or' de mi - ne nu ţ-ă dor
Variaţii ritmice :
ossia

3. Forma cea mai autentică a mişcării rubato este constituită din acele schimbări ale mişcării în care lungirile şi scurtările sînt într-adevăr *nesistematice* şi în care *accelerările sau răririle tempoului, pe fragmente mai mari sau mai reduse, nu prezintă vreun raport constant şi sistematic*. Foarte frecvent le întîlnim în melopeele doinelor, în balade, în unele genuri legate de prilej ; acest *rubato* caracterizează în special stilul de interpretare al unor informatori musceleni, stil care afectează şi cîntecele propriu-zise de aici.

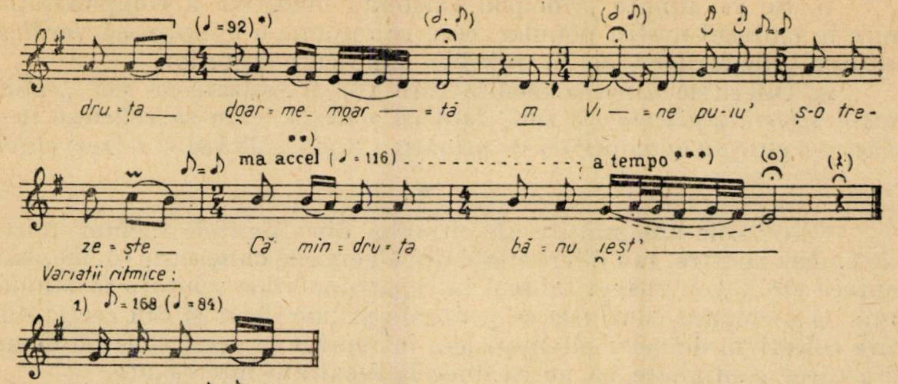
În general, se remarcă o frecvenţă mai mare — aşa cum este şi firesc — a acestei forme de rubato şi în cîntecele vechi. În exemplul de mai jos [24] se poate vedea încă un aspect interesant şi destul de răspîndit la această formă de rubato, şi anume că, *în ciuda schimbărilor dese ale mişcării*, melodia păstrează totuşi una sau mai multe valori metronomice predominante, ca piloni ai tempoului, chiar dacă în jurul acestor valori există anumite oscilaţii, mai mult sau mai puţin importante.

Ex.9


Molto rubato (♩=84)
poco più mosso (♩=92)
(♪=276)
Tran - da - fir cre - scut in poar - tă Şi mîn -

---

[24] Mg. 1106 j, Godeni, Muscel, inf. : Verona Vişan, culeg. : P. Carp — G. Suliţeanu, 2 VII 1957.


(♩=92) •)
dru = ța___ doar = me_ moar ___ = tă m Vi — = ne pu-iu' ș-o tre-
••)
♪=♪ ma accel (♩=116)
a tempo •••)
ze = ște ___ Că min = dru = ța bă = nu iest' ___
Variații ritmice:
1) ♪=168 (♩=84)

•) La str 2ă ♪=♪ (♩=84)
••) La str. 2ă ♩=100
•••) La str. 2ă și 3ă : molto rit. ♩=76

Din cele arătate desprindem cîteva concluzii:

1. Generalizarea maximă a practicii artistice vii și îndelungate în timp, transmisă pe cale orală, se traduce în domeniul ritmului prin concretizarea unor sisteme ritmice, caracterizate prin însuși sistemul raporturilor cantitative și calitative ale duratelor.

2. Existența relativ independentă a acestor sisteme în conștiința interpretului popular permite ca în procesul interpretării ele să se influențeze reciproc.

3. Se poate afirma de aceea că o pîrghie principală a diversificării ritmului este însăși interpretarea. Numai în interpretarea vie se realizează și se modifică în mod concret percepția și execuția ritmică, veriga mediatoare a acestor modificări fiind structura ritmică.

4. Există o independență parțială și relativă a interpretării față de sistemele ritmice cunoscute. Pe anumite trepte, interpretarea oglindește mai mult sau mai puțin riguros principiile sistemului; pe alte trepte însă, interpretarea impune modificări, afectînd însuși sistemul ritmic inițial, și duce — prin repetare îndelungată — la o nouă practică, ce se bazează pe principiile ritmice deosebite de cele obișnuite înainte.

5. Relația sistem ritmic — structură ritmică — interpretare se vădește, deci, ca o relație dialectică, de reciprocitate, în care sistemul reprezintă esența unui anumit simț ritmic cristalizat de-a lungul vremii, avînd prin urmare valoarea unui element stabil, tradițional, iar interpretarea, elementul de realizare momentană a acestor esențe (prin intermediul structurii), reprezentînd latura mobilă, care poate aduce variații și inovații.

6. Stabilirea raportului real dintre structură ritmică și interpretare, pentru determinarea sistemelor ritmice, este de o deosebită importanță științifică și practică. Determinarea justă a acestui raport va afecta însăși notarea ritmului în timpul transcrierii melodiilor populare, dîndu-i un caracter autentic de generalizare științifică. Această cerință poate fi satisfăcută numai dacă în procesul de transcriere a melodiilor populare se vor îndeplini următoarele condiții:

a. Pentru a se decide asupra sistemului ritmic al unui cîntec, se va avea în vedere cercetarea amănunțită a întregii melodii.

b. Se va admite principial existența obiectivă a complexității ritmice în cîntecul nostru popular, ceea ce impune o minuțioasă verificare a tuturor „abaterilor'' de la regulile cunoscute anterior.

c. Diferitele aspecte inedite care vor fi sesizate se vor „codifica'' într-o *scriere muzicală cît mai clară cu putință*, care să reliefeze în mod plastic legitățile descoperite, ca urmare a repetabilității și a frecvenței lor.

★

Cercetările amănunțite ale ritmului din diferitele regiuni folclorice ale patriei noastre, sau diferențiate după genurile cunoscute (doine, balade, cîntece etc.), vor întregi tabloul întrepătrunderilor schițate în studiul de față. O asemenea concluzie se poate desprinde chiar și din cercetările pe care colectivul doinelor oltenești le-a întreprins în acest sens nu demult [25] și a căror continuare va putea duce la rezultate interesante.

L'IMPORTANCE DE L'INTERPRÉTATION POUR LA DÉTERMINATION DES SYSTÈMES RYTHMIQUES

(Le rapport de réciprocité entre système, structure et interprétation)

Les différents systèmes rythmiques, qu'on trouve dans la musique populaire roumaine vocale, obéissent aux mêmes lois qui déterminent la relation entre le vers et la mélodie. C'est une étroite liaison qui réduit graduellement les différences entre les systèmes rythmiques et qui détermine aussi l'apparition des différentes catégories du même système, comme des étapes intermédiaires entre les différents systèmes. Dans certaines conditions, elles permettent aussi la modification graduelle du sens du rythme de l'individu et de la communauté, donc l'apparition de nouveaux procédés stylistiques.

L'auteur se propose de démontrer le rôle de l'interprétation dans la modification du sens du rythme en notant des centaines de mélodies d'une communauté de Muscel (Valachie du Nord).

Si l'on considère le *système rythmique* comme une catégorie abstraite, qui a la fonction d'un *modèle*, et l'*interprétation* comme la seule *réalité concrète* du produit folklorique oral, on peut démontrer que par l'entremise de la structure, la modification du sens du rythme permet l'apparition de nouveaux modèles, c'est-à-dire de nouveaux systèmes rythmiques. L'étude utilise spécialement l'analyse de certains *mélanges des systèmes rythmiques* de la même chanson (dans trois principales hypostases) ; on analyse aussi les modifications (déterminées par l'interprétation) des relations de la durée des chansons en *tempo rubato* qui réduisent l'apparente liberté rythmique de ces mélodies.

---

[25] Vezi nota 23 de mai sus.

OCUPAȚIILE DACO-GEȚILOR ÎN LUMINA LITERATURII ANTICE

CORNELIA BELCIN

Adîncirea continuă a procesului de cunoaștere în domeniul etnografiei face necesară studierea și valorificarea din punct de vedere etnografic a culturilor vechi și străvechi ce s-au dezvoltat pe actualul teritoriu al țării noastre, care printr-o serie de elemente au contribuit în mod direct la formarea culturii populare românești, perpetuîndu-se în cadrul acesteia sub diverse aspecte. Una din căile prin care putem cunoaște aceste realități etnografice mai vechi constă în studierea lucrărilor autorilor antici, în care aflăm știri deosebit de prețioase referitoare la cultura materială și spirituală a locuitorilor Daciei. Avînd în vedere această situație, ne-am propus să analizăm știrile aflate în literatura veche, care se referă la unul din cele mai importante aspecte de cultură materială geto-dacică, și anume la ocupații.

Dacă ținem seama de concepția pe care cei vechi o aveau despre știință și de faptul că majoritatea autorilor nu au fost observatori direcți ai realităților din Dacia, cîteva considerații de ordin metodologic se impun de la bun început.

Cu tot caracterul lacunar, imprecis de multe ori, al știrilor lăsate de scriitorii antici, considerăm totuși că informațiile acestora pot constitui un izvor prețios de cunoaștere în direcția amintită. Este nevoie însă ca toate datele oferite de aceste izvoare să fie privite și analizate în mod critic. Această cerință se va putea realiza practic prin urmărirea și compararea aceleiași mărturii aflate la mai mulți autori, prin confruntarea acesteia cu date arheologice și epigrafice, care pot confirma sau infirma elementul analizat. De asemenea, vom căuta să confruntăm datele scrise cu scenele de pe Columna lui Traian și Monumentul de la Adamclisi, care conțin importante elemente aflate în directă legătură cu tema noastră. În felul acesta vom putea ajunge la desprinderea acelor știri veridice care prin autenticitatea lor rămîn un bun cîștigat în cercetarea etnografică.

Pornind de la o situație obiectivă, aceea de înrudire etnică între tracii nord și sud-dunăreni și de la contactele culturale strînse dintre populațiile bazinului carpato-balcanic, am căutat să folosim în

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 63–73, București, 1968

prezentarea de față unele știri care nu se referă în mod direct la geto-dacii nord-dunăreni. Utilizarea metodei analogiei în obținerea unui plus de informații ni s-a părut cu atît mai adecvată domeniului etnografiei, cu cît s-a observat că fenomenele de cultură au în anumite condiții un caracter mult mai larg, mai puțin particular, în comparație cu fenomenele pur istorice. Aceasta nu înseamnă că am utilizat în bloc toate știrile care se referă în exclusivitate la tracii sud-dunăreni sau la sciți, ci numai pe acelea care, fiind confirmate de alte categorii de izvoare, se dovedesc a fi în mod sigur comune și societății geto-dacice [1].

În ceea ce privește plasarea în timp a diferitelor aspecte de cultură pe care ne-am propus să le prezentăm, considerăm suficient să menționăm că ele sînt caracteristice pentru întreaga perioadă de dezvoltare a culturii geto-dace (secolul V î.e.n. — începutul secolului II e.n.). Avînd în vedere că un fenomen de cultură amintit la o dată anumită a avut o evoluție anterioară în timp, nu am considerat necesar a anunța întotdeauna anul la care se referă o știre sau alta potrivit metodei cronologiei absolute. Mai importantă ni se pare fixarea în spațiu, în una sau alta din regiunile țării, a datelor oferite de izvoare. Din păcate însă, nu întotdeauna vom putea face acest lucru, dacă avem în vedere caracterul general, nediferențiat al știrilor transmise, care rămîn tributare prin aceasta concepției lumii antice asupra istoriei.

Practicarea agriculturii ca ocupație esențială a geto-dacilor este des menționată în literatura veche. Afirmația pe care o face Herodot, vorbind despre traci în general, că ,,a munci pămîntul e lucrul cel mai de rușine" [2] trebuie considerată ca o exagerare literară sau, în anumite situații, ca o trăsătură a păturii suprapuse, dar în nici un fel ca putînd caracteriza în general populația tracică [3]. De altfel, același autor, vorbind despre triburile calipizilor și alazonilor de origine tracică de la nordul Dunării menționează că aceștia se îndeletnicesc cu cultivarea grîului pe care-l folosesc în alimentație [4]. În afară de Herodot, date generale asupra agriculturii aflăm la Platon [5] și Strabon [6], care ne vorbesc despre cultivarea pămîntului în lumea tracică, activitate în care un rol important revenea femeii, participantă directă la muncile agricole. De asemenea Horațiu [7] ni-i prezintă pe geți ca agricultori care, în condiții climatice aspre, reușesc să smulgă pămîntului roadele necesare traiului. Unul din documentele cele mai importante însă ce atestă gradul considerabil de dezvoltare al agriculturii în Dacia îl constituie mărturia lui Ptolemeu păstrată la Arrian, cu prilejul relatării expediției lui Alexandru cel Mare la nord de Dunăre în anul 335 î.e.n. Mai mult chiar, putem preciza și locul, între Olt și Argeș, poate în împrejurimile Zimnicei [8], unde Alexandru a înfruntat pe locuitorii acestor ţinuturi — geţii. Pe teritoriul getic macedonenii „merseră prin locuri unde holdele de grîu erau îmbelşugate. În felul acesta rămaseră mai neobservaţi în înaintarea lor pe mal. Cu ivirea zorilor, Alexandru a pornit prin holde. El porunci pedestraşilor să înainteze culcînd grîul cu lăncile înclinate, pînă au ajuns la pămîntul necultivat”[9]. În afara faptului că atestă în mod neîndoios practicarea agriculturii de către geţii din Cîmpia Dunării, textul dă ştiri preţioase asupra gradului apreciabil de dezvoltare a cultivării cerealelor, de vreme ce grînele, de o bună calitate, ocupau suprafeţe întinse.

---

[1] În legătură cu aceasta ni se pare nepotrivită includerea unor știri referitoare la sciți în volumul *Izvoare privind Istoria României I*, care sînt caracteristice tipului economico-cultural al crescătorilor de animale nomazi și nicidecum geto-dacilor.

[2] Herodot, *Istorii*, V 6.

[3] I. I. Russu, *Limba traco-dacilor*, București, 1959, p. 18.

[4] Herodot, *Istorii*, IV 17.

[5] Platon, *Legile*, VII 806.

[6] Strabon, *Geografia*, III 4, 17.

[7] Horațiu, *Ode*, III 24, 11—16.

[8] *Istoria României I*, București, Edit. Acad., 1960, p. 228.

Pentru o perioadă mai tîrzie, vremea războaielor daco-romane, alte date scrise vin să confirme menţinerea rolului dominant al agriculturii printre ocupaţiile strămoşilor noştri. Este vorba de un fragment al operei lui Criton, participant direct la evenimentele din Dacia, care subliniază grija conducătorilor locali pentru organizarea agriculturii şi bunul mers al acesteia : „şi, pe cînd unii erau puşi peste cei care munceau [pămîntul] cu boii, alţii — dintre cei din jurul regelui — erau rînduiţi [să se îngrijească] de fortificaţii”[10].

Amintim, în sfîrşit, existenţa acestei ocupaţii la geţii dobrogeni, care, chiar în condiţiile de nesiguranţă ale unei vieţi tulburate adesea de războaie, nu renunţau la cultivarea pămîntului[11]. Cu toate că în nenumărate rînduri erau nevoiţi să-şi părăsească ogoarele, să-şi vadă propriile recolte jefuite, ei se întorceau după trecerea năvălitorilor la ţarina ajunsă pîrloagă, pentru a relua o activitate care le asigura cea mai mare parte a existenţei.

Izvoarele antice nu se opresc însă la constatarea cu caracter general a existenţei agriculturii în Dacia. Multe din ele ne dau posibilitatea să stabilim ramurile de bază ale acestei ocupaţii. Aşa cum se conturează şi din datele analizate mai sus, primul loc era deţinut de cultivarea cerealelor. Herodot, Teofrast, Pliniu cel Bătrîn şi Hellanicos menţionează în scrierile lor cultivarea la nord de Dunăre a grîului[12], meiului[13] şi orzului[14]. Amintirea numai a celor trei specii nu este întîmplătoare, deoarece ele deţineau ponderea principală în cadrul acestei ramuri, fiind cereale de bază care asigurau atît necesităţile interne, cît şi cantităţile destinate schimbului. Cînd vorbim de schimb, ne gîndim în primul rînd la grînele din regiunea Dunării de jos, care, prin intermediul cetăţilor greceşti din Pontul Stîng, luau drumul sudului pentru aprovizionarea Greciei metropolitane[15]. S-ar putea ca în cadrul cerealelor menţionate ponderea principală să fi fost deţinută de mei, avînd în vedere ştirea lui Pliniu potrivit căreia „triburile pontice nu pun nici un alt aliment mai presus de mei”[16], constatare care rămîne valabilă şi pentru o epocă ulterioară

---

[9] Arrian, *Expediţia lui Alexandru*, I 4, 1.

[10] Criton, *Geticele*, 5(2), păstrat la Suidas.

[11] Ovidiu, *Tristele*, III 10, 57—59 şi 70; V 10, 24.

[12] Herodot, *Istorii*, IV 33; Teofrast, *Cauzele plantelor*, III 23, 4; Demostene, *Discursul împotriva lui Leptines*, 31—35; Arrian, *Expediţia lui Alexandru*, I 4, 1; Ovidiu, *Scrisori din Pont*, III 8, 11; Pliniu cel Bătrîn, *Istoria naturală*, XVIII 7, 63.

[13] Herodot, *Istorii*, IV 17; Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, XVIII 10, 100.

[14] Hellanicos, păstrat la Athenaios, X, 447.

[15] Polibiu, *Istorii*, IV 38,5.

[16] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, XVIII 10, 101.

(secolele IV—V e.n.), cînd, în drumul său către curtea lui Atila, Priscus din Panion se aprovizionează cu mei în loc de grîu, de la populaţia băştinaşă din Banat[17]. Că relatările scriitorilor antici referitoare la cultivarea cerealelor corespund unei realităţi ne-o dovedesc din plin, în primul rînd, descoperirile arheologice. E vorba de cantităţile însemnate de cereale carbonizate[18] (mei, grîu, secară) găsite în aşezările geto-dace de la Popeşti, Cetăţeni, Poiana, Dealul Grădiştei, Costeşti şi Meleia. La aceasta trebuie să adăugăm existenţa în toate aşezările menţionate a numeroase gropi de provizii[19], a vaselor mari de păstrat cereale[20] (pithoi sau dolia), a rîşniţelor[21] şi uneltelor agricole[22] (fiare de plug, seceri, greble, sape), toate atestînd în mod neîndoios dezvoltarea pe care a cunoscut-o această ramură a agriculturii. Numismatica aduce o altă categorie de izvoare în susţinerea veridicităţii datelor scrise. Monedele regilor sciţi de pe teritoriul Dobrogii, ca şi ale oraşelor greceşti Callatis şi Histria, reprezentînd capul zeiţei agriculturii Demetra, încununat cu spice, ne dovedesc că agricultura se înscria printre ocupaţiile de seamă în această zonă[23]. În sfîrşit, unele scene ale Columnei lui Traian pe care găsim figurate lanuri de grîu sînt o dovadă în plus că pe întreg teritoriul Daciei cultivarea cerealelor cunoştea o extensiune considerabilă[24].

În afara acestei ramuri principale este atestată şi practicarea legumiculturii, pentru nevoile curente ale gospodăriei, fiind cultivaţi castraveţii, dovleacul, ceapa, usturoiul şi lintea, aşa cum relatează Pliniu cel Bătrîn[25] şi Herodot[26].

Dintre plantele textile, izvoarele antice au păstrat amintirea cultivării inului şi în special a cînepii, utilizată în mod curent la confecţionarea îmbrăcămintei. Datele lui Herodot[27] se confirmă şi pe plan arheologic, prin descoperirea în aşezarea de la Tinosul (într-una din gropile de provizii) a numeroase seminţe de cînepă, calcinate.

O altă ramură a agriculturii dacice, asupra căreia mărturiile scrise sînt destul de nesigure, este activitatea viticolă şi pomicolă. Datele furnizate de Platon, Claudius Aelianus şi Pausanias concordă în a arăta marea înclinație a tracilor pentru consumarea vinului [28], dar ele nu ne dau lămuriri în ceea ce privește desemnarea acestui popor ca producător direct de vinuri. Mai mult chiar, Ovidiu [29] insistă în a sublinia lipsa viței de vie și a pomilor fructiferi în Dobrogea. Dacă V. Pârvan [30] este înclinat să dea crezare acestei relatări, o serie de considerații ne duc la concluzia că spusele lui Ovidiu conțin o doză însemnată de exagerare retorică. Lăsînd la o parte nenumăratele monumente legate de cultul lui Dionysos care nu ni se par concludente pentru atestarea unei producții locale de vinuri, ne oprim la alte date edificatoare. Avem în vedere în primul rînd factorii de climă și de compoziție a solului, care în jumătatea sudică a Dobrogii, pe pantele platoului, sînt cu totul prielnice cultivării viței. Existența unei cetăți cu numele Dionysopolis ne face să postulăm un număr însemnat de locuitori care se îndeletniceau cu viticultura. De asemenea, unele monumente epigrafice vorbesc despre cultivarea viței de vie în regiunea sudică a pămîntului getic, în zona orașului Mesembria [31]. În ceea ce privește pomicultura la geții din Dobrogea, statisticile arată că, în comparație cu celelalte regiuni ale țării, Dobrogea este cea mai puțin propice dezvoltării pomilor fructiferi [32], așa încît din acest punct de vedere s-ar putea ca Ovidiu să aibă mai multă dreptate.

---

[17] Priscus, *Ambasadele*, III.

[18] R. Vulpe, *Aşezări getice din Muntenia*, Bucureşti, 1966, p. 36, 39, 48 ; idem, *Şantierul arheologic Popeşti*, în „Materiale", III, p. 231 ; Dinu V. Rosetti ; *Un depozit de unelte, cîteva ştampile anepigrafice şi o monedă din a doua epocă a fierului*, în „SCIV", 2, 1960, p. 395 ; C. Daicoviciu, *Şantierul arheologic Grădiştea Muncelului*, în „Materiale", VI, p. 334, şi VIII, p. 469.

[19] R. Vulpe, *Şantierul arheologic Popeşti*, în „SCIV", 1—2, 1955, p. 245 ; idem, *Săpăturile de la Poieneşti din 1949*, în „Materiale", I, p. 249 ; C. Daicoviciu, *Şantierul Grădiştea Muncelului*, în „SCIV", 1952, p. 299.

[20] C. Daicoviciu, *Şantierul Grădiştea Muncelului*, în „Materiale", III, p. 257, şi VII, p. 306 ; R. Vulpe, *Şantierul arheologic Popeşti*, în „Materiale", VI, p. 310, şi VII, p. 328.

[21] Vezi C. Daicoviciu, în „Materiale", VII, p. 312 ; R. Vulpe, în „Materiale", I, p. 279, III, p. 231 şi VII, p. 326.

[22] V. Canarache, *Unelte agricole pe teritoriul R. P. Române în epoca veche*, în „SCIV", 2, 1950, p. 100 ; I. H. Crişan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechinţa de Mureş*, în „SCIV", 2, 1960, p. 292—294.

[23] B. Pick, *Die antiken Münzen Nord — Griechenlands — Dacien und Moesien*, I, 1, Berlin, 1898, p. 83—124 ; C.Preda, *Callatis*, Bucureşti, 1963, p. 15.

[24] C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäuile*, vol. I, II, 1896—1900, pl. 4, 14, 81.

[25] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, XIX 5, 65.

[26] Herodot, *op. cit.*, IV 17.

[27] *Ibidem*, VI 74 şi 75.

Dacă știrile discutate pînă acum ne lasă doar să formulăm posibilitatea existenței viticulturii locale, relatarea lui Strabon transformă în certitudine ipoteza înscrierii viticulturii în rîndul ocupațiilor populației de la nordul Dunării. De la Strabon aflăm împrejurarea potrivit căreia „ca dovadă pentru ascultarea ce i-o dădeau geții lui Burebista este și faptul că ei s-au lăsat înduplecați să taie vița de vie și să trăiască fără vin" [33]. Este sigur de data aceasta că vița de vie era cultivată de geto-daci în regiunile de deal și podiș ale țării, prielnice unei asemenea culturi. Subliniem de asemenea faptul că situația din secolul I î.e.n. trebuia să oglindească în mod logic o realitate mai veche decît momentul luării acestei măsuri și că nu trebuie să înțelegem din știrea menționată o distrugere totală a viilor, ci, probabil, doar îngrădirea cultivării și extinderii lor.

Un alt autor care ne dă date generale asupra preocupărilor de viticultură și pomicultură ale tracilor este Pomponius Mella, la care aflăm în plus un amănunt interesant : e vorba de metoda coacerii strugurilor în mod artificial, prin acoperirea lor cu frunze uscate, cunoscută pînă în zilele noastre [34].

Știrile literare care amintesc practicarea viticulturii la nordul Dunării sînt întru totul confirmate de numeroase descoperiri arheologice. Elemente ale culturii materiale : cosoarele de vier [35] descoperite la Grădiștea Muncelului și Popești, alături de numeroasele fragmente de amfore locale cu ştampile anepigrafice [36] aflate în mare număr în descoperirile de la Popeşti şi Cetăţeni, care nu puteau servi decît ambalării vinurilor locale, dovedesc cu prisosinţă că geţii practicau viticultura din cele mai vechi timpuri. Adăugăm la acestea un amănunt interesant pe care-l datorăm unei descoperiri de la Popeşti [37], unde în lipitura unei vetre s-a observat conturul imprimat al unei frunze de viţă, dovadă directă şi sigură că în preajma aşezării se afla cultivată această plantă.

---

[28] Platon, *Legile*, I 637 d ; Cl. Aelianus, *Felurite istorioare*, III 15.

[29] Ovidiu, *Tristele*, III 10, 71—73 și III 12, 14 ; *Scrisori din Pont*, I 7, 13.

[30] V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926, p. 137.

[31] *Ibidem.*

[32] N. Lascu, *Publius Ovidius Naso*, București, 1957, p. 148.

[33] Strabo, *Geografia*, VII 3, 11.

[34] Pomponius Mella, *Descrierea pămîntului*, II 2, 16.

[35] C. Daicoviciu, *Șantierul arheologic Grădiștea Muncelului — Costești*, în „Materiale", VI, p. 343 ; R. Vulpe, *Șantierul arheologic Popești*, în „Materiale", V, p. 342.

Din păcate, nici un autor nu ne dă amănunte în legătură cu uneltele, cu tehnica vinificaţiei, dar cercetările actuale de etnografie au ajuns la concluzia că ,,sortimentul aborigen de varietăţi, sistemele particulare de tăiere şi susţinere a viţelor, practica vinificării" [38] constituie un preţios tezaur moştenit de la geto-daci. Vedem şi din acest exemplu că imaginea unor aspecte de cultură materială veche poate fi întregită prin studierea culturii populare tradiţionale româneşti, ambele domenii de cercetare — vechi şi nou — contribuind la adîncirea cunoaşterii diverselor elemente de cultură de pe teritoriul ţării noastre.

În afara ramurilor de bază ale agriculturii, izvoarele scrise furnizează date importante asupra tehnicii agrare şi cadrului social în care se desfăşura această activitate.

Elementele cele mai interesante le aflăm la Ovidiu [39], care ne face cunoscută folosirea plugului tras de boi înjugaţi, la munca cîmpului. Considerăm însă că datele aflate în opera poetului nu sînt suficiente pentru a desprinde concluzii asupra alcătuirii acestui plug. Alte categorii de izvoare, în primul rînd descoperirile arheologice, aduc lămuriri în acest sens. E vorba de brăzdarele şi cuţitele de fier descoperite în aşezările geto-dace de la Cetăţeni, rn. Muscel, Comalău, rn. Sf. Gheorghe, Grădiştea, rn. Orăştie, Poiana, rn. Tecuci, Tinosul, rn. Ploieşti şi Moşneni, lîngă Mangalia [40].

Despre folosirea aceluiaşi mijloc de exploatare a solului ne vorbeşte şi Criton [41], cunoscător al realităţilor geto-dace din părţile Banatului, Olteniei şi Transilvaniei. Toate aceste date fac dovada unei generalizări a utilizării plugului, probabil cu brăzdar de fier, în decursul secolelor II î.e.n. — I e.n. În afara lui, singura unealtă menţionată în literatura antică este sapa, pe care Ovidiu a văzut-o întrebuinţată de către geţii dobrogeni pentru înlăturarea buruienilor din culturi [42].

În legătură cu instalaţiile de păstrat cereale, singura menţiune o datorăm lui Varro [43], care vorbeşte de obiceiul locuitorilor Traciei de a-şi conserva proviziile de cereale în gropi numite ,,sirii". Săpăturile arheologice[44] au dovedit că această practică era comună și societății geto-dace de la nordul Dunării, dîndu-ne în plus amănunte asupra formei și tehnicii lor de construcție. E vorba de gropi cilindrice, tronconice sau în formă de clopot (baza mai largă decît gura), ai căror pereți sînt de multe ori arși pentru a împiedica pătrunderea umezelii. Ele se găsesc în toate stațiunile cercetate, dintre care considerăm suficient a menționa Popești, Poienești, Tinosul, Poiana și Grădiștea Muncelului. Tot în legătură cu inventarul agricol e de amintit rîșnița, folosită de locuitorii Daciei, cunoscuți de Ovidiu[45], pentru prelucrarea cerealelor și a cărei confirmare este adusă de descoperiri arheologice (la Popești, Poienești, Grădiștea Muncelului și altele), descoperiri care au scos la iveală atît rîșnițe primitive formate dintr-o simplă piatră de rîu pe care grînele erau pisate cu ajutorul unui bulgăre rotund, cît și rîșnițe rotative de tip greco-roman din gresie sau tuf vulcanic[46].

---

[36] Dinu V. Rosetti, *op. cit.*, p. 395—396; R. Vulpe, *op. cit.*, loc. cit.

[37] R. Vulpe, *Aşezări getice din Muntenia*, p. 31.

[38] I. C. Teodorescu, *Pe urmele unor vechi podgorii ale geto-dacilor*, Bucureşti, 1964, p. 13.

[39] Ovidiu, *Tristele*, V 10, 24 şi *Scrisori din Pont*, I 8, 54—57.

[40] Vezi date importante asupra răspîndirii plugului la geto-daci: I. H. Crişan, *op. cit.*, p. 290—294; I. Berciu şi Al. Popa, *Depozitul de unelte dacice de pe muntele Strîmbu*, în ,,SCIV", 1, 1963, p. 151—160; Georgeta Moraru—Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, în ,,REF", 3, 1957, p. 214—220.

[41] Criton, *op. cit.*, loc. cit.

[42] Ovidiu, *Scrisori din Pont*, I 8, 59.

[43] M.T. Varro, *Despre agricultură*, I 57.

În ceea ce privește complexele relații sociale în cadrul cărora se desfășura ocupația de bază a geto-dacilor, știrile oferite de Horațiu și Iosephus Flavius[47], a căror capacitate de a elucida această problemă este contestată de unii autori[48], reușesc totuși să ne dea unele lămuriri. Interpretarea acestor date, coroborarea lor cu izvoare de altă natură au dus la concluzia că dacii, în preajma războaielor cu romanii, se aflau în faza obștii sătești cristalizate, în cadrul căreia se desfășura viața majorității populației, creatoare a unei interesante culturi de caracter sătesc[49], obște pe care o vom vedea perpetuîndu-se pînă la formele ei tîrzii în satele devălmașe românești[50].

Practicarea agriculturii ca ramură primordială în economia locuitorilor de la nordul Dunării ne dovedește o dată mai mult sedentarismul acestei populații, sedentarism semnalat chiar de autorii antici Columella și Horațiu, atunci cînd vorbesc de geto-daci în comparație cu popoarele vecine[51].

A doua ocupație de bază care, alături de agricultură, caracterizează tipul economico-cultural al geto-dacilor este creșterea animalelor, cu forma sa specială păstoritul. Așa cum ne sugerează știrile oferite de Polibiu, Ovidiu, Dio Cassius și Criton[52], putem spune că această ramură economică era răspîndită pe întreg teritoriul Daciei. Deosebiri vor fi fost, firește, de la o regiune la alta, în ceea ce privește numărul și rasele de animale predominante. Amploarea pe care a cunoscut-o această activitate rezultă și din denumirea de „turme" aflate sub supravegherea păstorilor pe care o foloseau autorii antici atunci cînd se refereau la această problemă. Din datele oferite de Ovidiu, Platon, Columella, Martial și Criton, ne dăm seama de importanța pe care o avea creșterea oilor, în turme, și a cornutelor mari, vaci și boi, acestea din urma fiind folosite în mod obișnuit în transporturi și muncile agricole[53]. În afara acestora ne este cunoscută creșterea cailor, a caprelor și a porcilor, despre care vorbesc adesea Ovidiu, Sofocle și Aristotel[54]. Consultarea scenelor de pe Monumentul de la Adamclisi și Columna lui Traian dovedește că știrile analizate mai sus corespund realităților din Dacia[55]. Pe multe din aceste scene apar turme de oi, cornute mari, capre și porci. O dovadă în plus este și descoperirea în multe așezări dacice a numeroase oase de animale domestice, ponderea principală deținînd-o cele de cornute mari și mici, porci[56].

---

[44] R. Vulpe, *Săpăturile de la Poienești din 1949*, în „Materiale", I, p. 249 și 279; idem, *La civilisation dace et ses problèmes à la lumière des dernières fouilles de Poiana*, în „Dacia", N.S.,I, 1957, p. 147.

[45] Ovidiu, *op. cit.*, III 8, 11.

[46] Vezi nota 21.

[47] Horațiu, *Ode*, III 24, 11—15; Iosephus Flavius, *Antichități iudaice*, XVIII 1, 5.

[48] C. Daicoviciu, în „SCIV", 1—2, 1955, p. 123—126; H. Daicoviciu, în „SCIV", 1, 1960, p. 136—139.

[49] Pentru problema obștii dacice, vezi A. Bodor, *Contribuții la problema agriculturii în Dacia înainte de cucerirea romană*, în „SCIV", 3—4, 1956, p. 253—266, și 1—4, 1957, p. 137—148.

[50] H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, 1958, p. 54.

[51] Columella, *Despre agricultură*, VII 2; Horațiu, *Ode*, I 35, 9.

[52] Polibiu, *Istorii*, IV 38,4; Ovidiu, *Tristele*, III 10, 59 și V 7, 13—14; Dio Cassius, *Istoria Romană*, II 26, 3; Criton, fragment 1 și 3.

În plus, izvoarele antice ne dau indicații asupra unor particularități ale animalelor crescute de geto-daci. Platon consideră calitatea vitelor importate de greci din regiunea Pontului ca excelentă[57], iar Ovidiu remarcă însușirile deosebite ale raselor de cai[58], marea lor agilitate și rezistență la condițiile aspre ale mediului. Amintind însă de oile crescute de băștinași, poetul arată lipsa de finețe a lînii acestora[59], fiind vorba probabil de rase cu o lînă mai aspră.

Asupra formelor pe care le îmbracă această activitate, izvoarele nu ne dau prea multe lămuriri. O singură excepție în această privință o constituie informația pe care o avem de la poetul latin Vergiliu, care afirmă că „acolo oamenii țin cirezile închise în staule"[60]. Poetul se referă la timpul friguros, fapt care ne face să presupunem existența unor rezerve de nutreț ce permitea localnicilor ținerea vitelor în staule în timpul iernii. Informația face, în același timp, și dovada că această ocupație era a unor oameni sedentari, legați de așezări stabile prin profilul economic agro-pastoral, care-i caracteriza. Acest aspect al problemei a fost completat prin descoperirea, în ultimii ani, a așezărilor sezoniere păstorești (stîni) pe Dealul Ruzilor și Meleii din Munții Orăștiei[61]. Analiza paleoetnografică întreprinsă asupra acestor descoperiri arheologice, coroborate cu realități de teren din zona Mehedinți, a dus la formularea unei concluzii importante cu privire la succesiunea tipului dacic de construcție pastorală pînă în timpurile moderne, în cadrul „păstoritului sedentar" cu stîna la munte[62]. Agricultura și creșterea animalelor, ramuri de bază în economia geto-dacilor, au găsit și cel mai larg ecou în operele literare antice. Cu totul alta este situația în cazul altor ocupații, a căror existență este neîndoielnică, dar despre care știrile vorbesc cu mult mai puțin.

---

[53] Ovidiu, *Scrisori din Pont*, III 8, 9 și I 8, 52; idem, *Tristele*, V 10, 26; Platon, *Legile*, VIII 805 d, e; Columella, *op. cit.*, VII 2; Criton, 5 (2); Vergiliu, *Georgicele*, III, 352 și 368.

[54] Ovidiu, *Tristele*, V 7, 14; idem, *Scrisori din Pont*, I 26,82 și I 8, 51; Aristotel, *Istoria animalelor*, VIII 6; Sofocle, *Tereu*, fragment 523.

[55] Gr. Tocilescu, *Monumentul de la Adam Klissi*, Viena, 1895, p. 67, fig. 56, metopa nr. 8; C. Cichorius, *op. cit.*, I, planșa 62, 66, 76, 113 și II, planșa 38 și 56.

[56] R. Vulpe, în „SCIV", 1–2, 1955, p. 248; C. Daicoviciu, în „Materiale", VI, p. 335.

[57] Polibiu, *Istorii*, IV 38, 4.

[58] Ovidiu, *Scrisori din Pont*, I 2, 86–87.

[59] *Ibidem*, III 8, 9.

[60] Vergiliu, *Georgicele*, III 352.

[61] C. Daicoviciu, *Șantierul arheologic Grădiștea Muncelului*, în „Materiale", VII, p. 308–315 și VIII, p. 467–73.

[62] Romulus Vulcănescu, *L'évolution des abris pastoraux chez les roumains*, în „R.R.H.", IV, 1965, 4, p. 710–722.

Bogăția de pește subliniată de izvoarele literare, îndeosebi Pliniu cel Bătrîn [63], ne dă dreptul să credem că pescuitul a cunoscut o însemnată dezvoltare pe întreg teritoriul Daciei, cu toate că nu dispunem decît de date literare care se referă în exclusivitate la pescuitul maritim și dunărean, care era desigur cel mai intens. Mărturie în acest sens stau descoperirile arheologice de la Poiana, Popești și alte stațiuni dacice, în care s-au găsit oase de pește, undițe de diverse mărimi, greutăți de lut pentru plase, toate acestea atestînd practicarea pescuitului pe rîurile interioare ale Daciei [64].

Prima informație scrisă referitoare la această problemă o datorăm lui Arrian [65], care relatează că localnicii din valea Dunării foloseau la pescuitul pe fluviu nenumărate luntre monoxile. Sublinierea marelui număr al acestor ambarcații ne dovedește intensitatea considerabilă cu care se practica pescuitul. În ceea ce privește particularitățile de construcție a luntrelor getice din secolul IV î.e.n., cioplirea lor dintr-un singur trunchi, izvoare din perioada feudală, ca și cercetările etnografice de teren, au dovedit continuitatea acestei tehnici de lucru pînă în plin secol al XX-lea [66]. Această situație ne înlesnește chiar să completăm imaginea pe care ne-o lasă Arrian despre monoxilele localnicilor, prin analogiile ce se pot face cu stări de lucruri mai noi, dar care se leagă perfect de cultura materială geto-dacică.

Claudius Aelianus este un alt autor antic ale cărui date sînt interesante prin amănuntele referitoare la diverse tehnici de pescuit pe Dunăre [67]. Este vorba de folosirea boilor înjugați la pescuirea somnilor, metodă semnalată și de călătorul Robert Bargrave în secolul al XVII-lea, atunci cînd vorbește de pescuirea morunului pe Dunăre [68]. În al doilea rînd, Claudius Aelianus amintește pescuitul la copcă în timpul iernii, procedeu utilizat, după cum bine se știe, și de țăranii români de-a lungul secolelor [69]. Un alt detaliu important aflat la autorul menționat mai sus ne sugerează existența specializării unora dintre locuitorii de pe malul Dunării în practicarea acestei ocupații. El vorbește de „un pescar de meserie" [70], despre care arată că nu are nici o legătură cu agricultura. Deci exista în această regiune o anumită masă de locuitori a căror activitate principală o constituia pescuitul. Din rîndul uneltelor de pescuit Claudius Aelianus ne amintește doar undița, aceasta fiind de altfel singura mențiune din literatura antică [71].

Cu totul în treacăt mai sînt semnalate încă două ocupații ale daco-geților, și anume vînătoarea și apicultura. În societatea daco-getică de care vorbim, vînătoarea nu mai deţinea un loc important în economie, dar ea se practica totuşi ca o sursă suplimentară de obţinere a bunurilor. Poetul Vergiliu este singurul care ne informează asupra acestei probleme, atunci cînd vorbeşte de vînătorile de cerbi organizate de locuitorii de la Istru în timpul iernii [72]. Izvoarele arheologice dovedesc şi ele existenţa acestei ocupaţii, prin oasele de animale sălbatice, cerbi, mistreţi, descoperite în gropile menajere ale aşezărilor dacice.

---

[63] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, IX 15, 49.

[64] R. Vulpe, *Așezări getice din Muntenia*, p. 36 și 48.

[65] Arrian, *op. cit.*, I 4, 6.

[66] C. Giurescu, *Istoria pescuitului*, vol. I, București, 1964, p. 44.

[67] Cl. Aelianus, *op. cit.*, XIV 25—26.

[68] C. Giurescu, *op. cit.*, p. 46.

[69] *Ibidem*, p. 45.

[70] Cl. Aelianus, *op. cit.*, loc. cit.

[71] *Ibidem*.

Mai important trebuie să fi fost rolul apiculturii, ocupaţie anexă agriculturii, pe care o presupunem ca dezvoltată în special în regiunile extracarpatice şi ale cărei produse constituiau importante articole de export, deosebit de apreciate, dacă avem în vedere o relatare a lui Polibiu potrivit căreia mierea şi ceara importate de greci din regiunea Pontului erau de o calitate superioară [73].

Analiza acestor ştiri ne face dovada concretă că literatura antică oglindeşte în mod real formele fundamentale ale ocupaţiilor geto-dacilor, demonstrînd prin aceasta necesitatea utilizării lor în cercetarea unor aspecte istorice de cultură materială locală. Totuşi, de cele mai multe ori, ele oferă doar o privire de ansamblu asupra problemei, fără a putea desprinde prea multe amănunte referitoare la tehnologia acestor activităţi economice.

Subliniem de asemenea că literatura antică conţine date importante, dar nu suficiente pentru realizarea unei imagini complete asupra temei, motiv pentru care ele trebuiesc completate cu alte categorii de izvoare. Important însă, din punct de vedere etnografic, este faptul că aceste ştiri ne dau posibilitatea de a caracteriza tipul economico-cultural al locuitorilor Daciei : acela de agricultori şi crescători de animale, sedentari. Aceasta este o bază de la care se poate pleca în judecarea unor probleme importante privind evoluţia ulterioară a conţinutului categoriei în procesul de formare şi dezvoltare a culturii populare româneşti.

LES OCCUPATIONS DES DACO-GÈTES À LA LUMIÈRE DE LA LITTÉRATURE ANCIENNE

L'étude se propose de mettre en valeur, du point de vue ethnographique, une série d'informations offertes par la littérature ancienne en ce qui concerne les occupations des Daco-Gètes.

Pour prouver la véracité des données écrites, l'auteur a trouvé nécessaire d'utiliser des sources complémentaires dont les informations archéologiques sont les plus importantes.

L'analyse paléoethnographique met en valeur les activités économiques de cette population : l'agriculture, l'élevage, la pisciculture, l'apiculture. Quelques aspects secondaires sont présentés aussi ; parmi ceux-ci

---

[72] Vergiliu, *Georgicele*, III 370–375.

[73] Polibiu, *Istorii*, IV 38, 4.

nous remarquons l'ambiance sociale du développement des occupations, les éléments de technologie, les outils, etc.

Si la littérature ancienne ne nous permet pas de dresser le tableau complet de la vie économique de la population autochtone, les informations qu'on trouve chez les auteurs classiques nous donnent quand même la possibilité de déterminer le caractère spécifique de la civilisation daco-gète. On peut considérer ce caractère spécifique comme un point de départ dans l'analyse de certains problèmes rattachés au processus de développement de la culture populaire roumaine.

MATERIALE

ASPECTE ALE „PEISAJULUI RURAL" ÎN LEGENDE ŞI TRADIŢII ISTORICE

ALEXANDRU POPESCU

Făcîndu-se ecoul unui interes major al vremii sale, devenit principiu al cercetării moderne, Nicolae Bălcescu sublinia că, alături de alte creaţii folclorice, ,,tradiţiile sau poveştile populare" pot furniza informaţii şi sugestii semnificative pentru studierea celor mai variate zone ale existenţei istorice a unui popor[1].

Între acestea, cele privind aspectele istorico-etnografice ale vieţii social-economice prezintă un deosebit interes, deoarece izvoarele documentare referitoare la această problemă sînt relativ reduse cantitativ sau lacunare, astfel încît coroborarea lor cu izvoarele folclorice furnizează adesea noi date şi posibilităţi de interpretare.

Prin conţinutul său concret-complex, ,,peisajul rural" reprezintă un ,,document" etnografic cu valoare istorică[2]. Cercetări recente au demonstrat că procesul de constituire a ,,peisajului rural" porneşte de la aspectul şi evoluţia peisajului terenului natural[3]. Pe acest fond se dezvoltă, în cadrul activităţii social-economice a comunităţilor, componente ca : aşezarea şi structura vetrelor de sat, hotarele perimetrelor săteşti, precum şi organizarea interioară a acestora etc. Înregistrînd ca o matriţă, uneori pînă la nivelul unor cartografieri, alături de rezultatele activităţii economice a comunităţilor, şi ceea ce G. Simmel[4] denumea plastic drept ,,proiecţiuni pe sol a formelor sociale", în perspectiva lor istorică, ,,peisajul rural" are o dublă valenţă : social-economică şi istorică.

Fără îndoială, cercetarea trebuie să pornească, şi în ceea ce priveşte această problemă atît de intim legată de realităţile concrete de teren,

---

[1] N. Bălcescu, *Cuvînt preliminariu despre izvoarele istoriei românilor*, în ,,Magazin istoric pentru Dacia", vol. I, 1845.

[2] H. H. Stahl şi I. Donat, *Etnografie şi istorie*, în ,,Revista de etnografie şi folclor", XII, 1966, nr. 1, p. 7. Cf. pentru aspectul general şi implicaţiile problemei ,,peisajului rural", H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, Bucureşti, Ed. Acad.,1959, vol. I, p. 77 şi urm.

[3] Cf. Jacques de Goff şi Ruggiero Romano, *Paysages et peuplement rural en Europe après le X*$^{\text{ème}}$ *siècle*, în *Rapports. III. Commissions*, Viena, 1965, p. 19—38, şi R. Vulcănescu, *Problema ,,peisajului rural"*, în ,,Revista de etnografie şi folclor", XI, 1966, nr. 1, p. 81—83.

[4] G. Simmel, *Räumliche Projectionen sozialer Formen*, în ,,Zeitschrift für Sozialwissenschaft", 1903, caiet 5, p. 287 şi urm.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 75—79, Bucureşti, 1968

de la studierea unor arii restrînse. Abia o ulterioară prelucrare comparativă a datelor provenite de la mai multe asemenea unităţi, legate între ele de caracteristici comune şi o evoluţie analogă, urmează să furnizeze concluzii de interes larg, privind, de pildă, procesele demografice.

În ceea ce ne priveşte, ne-am fixat la cercetarea perimetrelor săteşti ale unor aşezări din cadrul comunei Podeni, raionul Turnu-Severin : satele Podeni, Gornenţi şi cîteva cătune, zonă pe care am considerat-o deosebit de caracteristică pentru studierea fenomenelor în discuţie [5].

★

Principalele *schimbări survenite în aspectul fizic al „peisajului rural”* trebuie puse, în cazul de faţă, în legătură cu modalităţile de exploatare agricolă, care aici au avut la bază tehnica moinei sălbatice silvo-pastorale. Astfel, pentru o perioadă timpurie, o serie de mărturii, cum este legenda referitoare la întemeierea satului Gornenţi, pomenesc de pădurile de pini care îmbrăcau odinioară compact dealurile din preajmă. Ulterior însă, are loc fenomenul de degajare prin defrişare a unor alveole în masivul păduros, ceea ce a dus la apariţia unor toponimice semnificative : pădurea Arseni, Curătura lui Ursu, Ogaşul cu arsuri.

În ceea ce priveşte *apariţia aşezărilor* în această zonă, referitor la satul Podeni, legenda arată că, fiind în trecere prin Ciorcovicia, locul unde se afla satul înainte de a se strămuta în vatra sa actuală, Mircea Ciobanul a avut un copil cu o fată de acolo, copil care ulterior îi va urma la domnie. În amintirea acestor evenimente, Mircea Ciobanul ar fi dăruit această moşie sătenilor, trasîndu-i hotarul.

Există argumente care ar putea să ne facă să dăm crezare sugestiilor legendei, deci să considerăm că stabilirea hotarelor moşiei s-a făcut în vremea domniilor lui Mircea Ciobanul (1545—1554 şi 1558—1559), originea satului, deci a aşezării, fiind deci, implicit, mai veche. Astfel, Ion Ionescu de la Brad semnalează existenţa unui document semnat de Mircea Ciobanul, care stabileşte aceste hotare [6]. În acelaşi timp, pe locul unde tradiţional s-ar fi aflat vechea vatră, adică la Ciorcovicia, se mai pot încă vedea urmele materiale ale aşezării, printre care şi un cimitir. Totuşi, prima menţiune a Ciorcovicii, datorată lui Mihai Contacuzino, este mult ulterioară acestor date, ea fixîndu-se abia la jumătatea secolului al XVIII-lea [7].

La şi mai multă prudenţă ne îndeamnă o discuţie comparativă a conţinutului legendei. Astfel, în diverse regiuni, constatăm prezenţa unor legende al căror motiv central este feciorul de domn — copil din flori — în cinstea căruia satul în care s-a născut este înzestrat cu moşie, numele tatălui schimbîndu-se de la o variantă la alta. Putem deci să avem de-a face cu estomparea figurii concrete a unui personaj istoric care devine erou preferat de legendă sau cu o „legendă migratorie", produs folcloric greu de localizat şi cronologizat [8]. Trebuie să ţinem seama şi de faptul că asemenea legende referitoare la originea liberă a unui sat cunosc o mare răspîndire şi o mare persistenţă, ţăranii considerîndu-le, alături de vechile lor hrisoave de stăpînire, drept o dovadă de netăgăduit a drepturilor lor asupra pămîntului. Aceasta ne face să acordăm adesea mai mult interes analizei funcţiei sociale a acestor legende decît conţinutului lor intrinsec. De aceea considerăm ca mai important, din punctul de vedere care ne interesează, că aceste legende privind fixarea hotarelor unor moşii sprijină ipoteza după care o serie de aşezări au vechimea relativă a populării zonelor respective, organizarea moşiei, deci a teritoriului agrar, făcîndu-se în funcţie de amplasarea şi amploarea acestor puncte de concentraţie demografică.

---

[5] Materialul folcloric care constituie baza lucrării a fost cules de noi în cadrul unui colectiv de lucru al Institutului de etnografie şi folclor, cu prilejul unei cercetări de teren efectuate în vara anului 1966, şi se află în arhiva secţiei de etnografie a Institutului de etnografie şi folclor la nr. de inv. 2009—2024. Satele în discuţie sînt plasate în zona cuprinsă de rîurile Bahna (Vodiţa) şi Cerna, ocupaţiile locuitorilor fiind atît agricultura, cît şi păstoritul, cu preponderenţa acestuia din urmă. Din totalul de teren agricol al comunei Podeni, 61% este format din păşuni şi fîneţe, 33% este teren arabil, iar 5% reprezintă viile şi livezile.

[6] I. Ionescu, *Agricultura română din judeţul Mehedinţi*, Bucureşti, 1868, p. 25.

[7] Mihai Cantacuzino, *Istoria Ţării Româneşti*, Bucureşti, 1863, p. 185.

În ceea ce priveşte legenda originii satului Gornenţi, după care el a fost întemeiat de nişte haiduci hăituiţi de potere, ea nu ne permite să stabilim vechimea aşezării. Dacă avem în vedere indicaţiile legendei, după care haiducii s-au aşezat aici într-un loc bine ascuns, compact împădurit şi nelocuit, dar ţinînd seama şi de criteriile de prudenţă enunţate mai sus (şi aceasta pare a fi o „legendă migratorie"), putem admite doar concluzia că avem de-a face cu popularea relativ tîrzie — căci prima menţiune a satului o datorăm tot lui Mihai Cantacuzino — a unor zone mai puţine propice existenţei.

O serie de *aspecte privind o anumită aşezare* (*amplasare*, *amploare*, *structură*) se lămuresc dacă ţinem seama de principalele momente ale dezvoltării aşezării respective (momentul relativ al formării, evoluţia fondului demografic, eventualele strămutări).

Prelucrarea critică a tradiţiilor istorice referitoare la satul Podeni poate furniza în acest sens concluzii semnificative. Conţinutul lor ar fi următorul : după ce satul s-a întemeiat la Ciorcovicia, în condiţiile pe care le-am văzut, el a trebuit să se strămute în interiorul hotarului aceleiaşi moşii. Cauzele ar fi fost : locul nepriincios din punct de vedere economic în care se afla („cine-o pus paru-ntîi l-o pus la loc rău", „s-a strîmtat valea"), izolarea sa, dar mai ales incursiunile de jaf ale turcilor de la Ada-Kaleh, de pildă, adesea constatate documentar, care i-au făcut pe oameni să caute un loc mai ferit.

În general, situaţia s-ar putea încadra în fenomenul de roire a unui sat în interiorul aceluiaşi hotar, în cadrul căruia o parte din familii se despart şi se aşază în altă vatră din motive economice [9], legate, în cazul de faţă, de practicarea unei agriculturi mutătoare cu toate implicaţiile sale, constatată în această zonă [10]. Baza socială a fenomenului se poate explica prin aceea că, în vreme ce satele de rumâni se puteau risipi pe spaţii mai largi, satele moşneneşti, cum este cazul celui de faţă, datorită unor anumite presiuni, se sparg, dar se reconstituie, la un moment mai propice, în cadrul aceluiaşi hotar de care, din punct de vedere economic şi social, sînt vital legate, nerisipindu-se, de regulă, integral[11].

---

[8] O. Bîrlea, *Introducere la Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 32 şi 35–36.

[9] P. P. Panaitescu, *Obştea ţărănească în Moldova şi Ţara Românească*, Bucureşti, Ed. Acad., 1964, p. 102.

[10] R. Vulcănescu, *Agricultura de munte în vestul Carpaţilor meridionali*, în „Revista de etnografie şi foclor", XII, 1967, nr. 2, p. 90–99.

Probabil să nu fi fost vorba de o spargere propriu-zisă a satului, ci mai ales de o strămutare treptată, astfel încît ,,au plecat tot neamuri-neamuri'', cum s-a întîmplat şi în cazul altor sate, acestora adăugîndu-li-se şi ,,neamuri'' imigrate, datorită unor diverse cauze, din alte sate din zonă, fapt consemnat de tradiţia locală. Fenomenul capătă o formă tot mai acută în decursul secolului al XVIII-lea, cînd presiunea turcească se accentuează, astfel încît prima hotărnicie a noului sat, a Podenilor, datează din 1796[12].

Problema vechimii, aspectului şi modificărilor *hotarelor intersăteşti* se raportează atît la fondul natural al ,,peisajului rural'', căci aceste hotare ,,se dau după pămînt'', cît şi la împrejurările de natură social-economică, chiar politică, în care s-a aflat respectiva zonă. Problema este cu atît mai interesantă, în cazul satelor Podeni şi Gornenţi, cu cît tradiţia populară istorică, care afirmă că iniţial hotarul vestic al moşiilor respective mergea pînă în apa Cernei, pare să fie în contradicţie totală cu situaţia de mai tîrziu, în care acest hotar apare la o distanţă apreciabilă de ea. Analiza împrejurărilor istorice concrete arată totuşi că aceste tradiţii au avut o bază de plecare reală. Dovadă stau plîngerile moşnenilor Podeni şi Gornenţi către o comisie constituită spre sfîrşitul secolului trecut, pentru stabilirea încălcărilor săvîrşite de turci şi austrieci, în decursul vremii, asupra fruntariilor de vest ale ţării, deci şi asupra hotarelor acestor moşii, cu care se confundă pe o porţiune a lor, de-a lungul Cernei. Acestei comisii i-a fost prezentat un document subscris de Mircea Ciobanul în care ca hotar de vest al moşiilor în cauză este desemnată Cerna[13]. De altfel, şi documentele cartografice ale vremii ilustrează procesul de treptat, dar constant rapt din acest hotar[14], consemnat şi condamnat de tradiţia populară.

În discuţia *organizării interioare a teritoriilor săteşti*, a ,,cadrilajului agrimensural'', analiza urmelor sale materiale, concretizate în structurile teritoriale de astăzi[15] sau în documentele de hotărnicie, trebuie coroborată cu informaţiile furnizate de tradiţia istorică populară, care consemnează semnificaţia socială a fenomenului.

Organizarea interioară a teritoriului sătesc cunoaşte o evoluţie determinată de schimbările social-economice prin care trece comunitatea respectivă. O primă etapă, care înseamnă un început de desfacere a stăpînirii în comun, o constituie ,,împărţirea pe bătrîni'' sau pe ,,neamuri strămoşeşti'', care duce la ,,umblarea pe bătrîni de tipul I''. Tradiţia populară a înregistrat, şi în cazul satelor în discuţie, situaţia caracteristică a acestei relativ îndepărtate perioade : la început moşii mari ,,au crăpat hotarul în două'' (Gornenţi) sau ,,s-a împărţit pămîntul pe moşi bătrîni'' (Podeni), ceea ce, agrimensural, corespundea împărţirii ,,pe dealuri'', limitele fiind marcate cu mai puţină stricteţe.

---

[11] C. C. Giurescu, *Principatele române la începutul secolului XIX*, Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1957, p. 93–94.

[12] Jud. Mehedinţi, Dosar 208/1846.

[13] I. Ionescu, *op. cit.*, p. 25–29.

[14] Cf. I. Donat, *Hotarele Olteniei*, în ,,Arhivele Olteniei'', XVI, 1937, nr. 92–94, p. 225–263.

[15] H. H. Stahl, *Sociologia satului devălmaş românesc*, Bucureşti, 1946, vol. I, p. 94.

O dată cu dezvoltarea economică, care va determina o anume diferenţiere socială, dar şi datorită sporului demografic natural şi imigrării, s-a simţit nevoia unei restructurări a organizării interioare a teritoriului rural. S-a trecut la împărţirea pe funii (curele), corespunzătoare ,,umblării pe bătrîni de tipul II" : s-au trasat atunci ,,curelele mari". Aceste ,,curele mari" revin unor grupe familiale, dar curînd se va simţi nevoia unei subdivizări a lor în ,,curele mici", care vor corespunde unei familii, pentru ca astfel ,,pămîntul să se scoboare la copii". Această împărţire mai strictă atrage după sine necesitatea unor marcaje pe teren, relativ precise, care, împreună cu documentele de hotărnicie, reclamate cu tot mai multă energie, ne dau posibilitatea unor cartografieri genealogice. În aceste condiţii, se mai păstrează totuşi unele forme de comunitate a stăpînirii pămîntului, muntele rămînînd ,,vălmaş".

În sfîrşit, o a treia etapă începe o dată cu apariţia stăpînirii pe locuri şi pămînturi, ,,umblarea pe bătrîni de tipul III", corespunzînd unui sistem de calculare a drepturilor de cotă-parte inegale şi individuale, ceea ce va duce la apariţia proprietăţii personale, denumite local ,,de-a bîşca". Prin căsătorii mai ales, loturile trec de la o familie la alta, neamurile ,,încoşorobîndu-se", adică amestecîndu-se, vechea împărţire pe curele fiind astfel treptat încălcată[16]. Această complicare a ,,cadrilajului agrimensural" nu s-a întîmplat fără ,,cîrcote" (pricini pentru pămînt), îmbrăcînd forme destul de violente, în legătură cu care cercetarea poate manifesta de asemenea interes.

---

[16] Cf. pentru aspectul general şi implicaţiile problemei, H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. II, p. 154 şi urm.

VARIANTELE ROMÂNEŞTI ŞI MAGHIARE ALE BASMULUI „DRACUL ISPĂŞEŞTE" (Aa—Th 810 A)

OLGA NAGY şi HANNI MARKEL

Tema dracului, aliatul omului sărac, e relativ bine reprezentată în proza populară europeană, după cum reiese din catalogul internaţional de poveşti Aarne-Thompson, unde sînt menţionate, la nr. 810A *The Devil Does Penance*, atestări din Lituania (6), Irlanda, Danemarca (62), Iugoslavia (3) şi Polonia (28)[1]. Sînt omise atît variantele româneşti, cuprinse parţial de A. Schullerus la nr. 821 I* (2)[2], cît şi cele maghiare, consemnate în catalogul Berze, al poveştilor maghiare, la nr. 819* (3)[3]. Acţiunea acestui tip se indică în catalogul Aarne-Thompson în felul următor: „Dracul intră în slujba unui agricultor pentru a răsplăti pîinea pe care a furat-o. Pedepseşte pe moşierul rău şi-şi îmbogăţeşte stăpînul". Aceeaşi acţiune o găsim şi la majoritatea variantelor maghiare, pe care le-am cercetat mai amănunţit, studiind figura dracului ca aliat al omului sărac în basmele populare maghiare[4].

Trei din variantele maghiare, toate de pe teritoriul ţării noastre şi înregistrate la o distanţă în timp de o jumătate de secol, au o schemă diferită de cea maghiară, ca şi de cea internaţională, o schemă amplificată, prin combinaţie, cu două episoade noi.

După cum reiese din lucrările de catalogare a poveştilor populare româneşti efectuate la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti, amplificarea acţiunii caracterizează cea mai mare parte a variantelor româneşti ale acestui tip[5].

---

[1] Antti Aarne — Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Second Revision, Helsinki, 1964, F.F.C., nr. 184 (Aa-Th), p. 275.

[2] Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten nach dem System Antti Aarnes*, Helsinki, 1928, F.F.C., nr. 78, p. 52—53.

[3] Berze Nagy János, *Magyar Népmesetípusok*, Pécs, 1957, vol. II, p. 372—374.

[4] Olga Nagy, *A szegény embert szolgáló ördög a magyar népmesékben* [Dracul — sluga omului sărac în poveştile populare maghiare], în „Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények" (= NyIrk), VIII (1964), nr. 2, p. 195—207.

[5] Datele referitoare la variantele româneşti, atît în ceea ce priveşte titlurile, cît şi structura lor, le-am obţinut de la Corneliu Bărbulescu, redactor al catalogului basmelor româneşti. Mulţumim şi pe această cale pentru amabilitatea cu care ne-au fost puse la dispoziţie. Pentru variantele mai noi din arhiva Institutului din Bucureşti care nu au mai fost cuprinse în fişi-

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 81—93, Bucureşti, 1968

Ca și la variantele românești, amplificarea motivică schimbă însăși tema celor trei variante maghiare. Această apropiere a constituit baza și totodată imboldul cercetării noastre comparative, care urmărește, pe de o parte, particularitățile variantelor românești și maghiare și, pe de altă parte, cîteva aspecte ale procesului de cristalizare a acestor variante. În acest context, analiza variantelor devine implicit analiza procesului de creație artistică populară, prin care aceleași motive primesc semnificații și valențe artistice, etice și sociale diferențiate, ilustrînd deopotrivă tradiția folclorică a fiecărui popor, cît și receptivitatea și puterea creatoare a purtătorilor tradițiilor populare.

★

La baza cercetării noastre se află 16 variante românești (= v.r.) și 11 variante maghiare (= v.m.). Încadrîndu-se, în esență, în schema definitorie a tipului, variantele se diferențiază totuși din punct de vedere tematic și motivic. Astfel, variantele românești se grupează în două versiuni mai mari, iar în cadrul celei de-a doua distingem două grupe. Din aceleași considerente, variantele maghiare se împart în două versiuni, cu diferențieri în prima, după cum rezultă și din prezentarea tuturor variantelor în anexă.

Acțiunea variantelor, care se desfășoară, în general, în patru episoade, se caracterizează prin relativa unitate a primului episod atît la variantele românești, cît și la cele maghiare. Motivele lui sînt, pe scurt, următoarele : lucrînd la pădure, băiatul (sau omul însurat) își lasă merindele [6]. Un drac trece pe acolo și fură mîncarea (pentru că e flămînd, fără să zică bogdaproste ; pentru a face rău). Cu motivările corespunzătoare, mai-marele dracilor îl pedepsește să-l slujească pe omul păgubit.

Se poate admite că nucleul acțiunii, după cum apare și în catalogul internațional, este încălcarea unui tabu de către drac, lucru ce atrage după sine ispășirea. Legătura între om și drac a pornit inițial, se pare, dintr-o motivare de ordin magic. În majoritatea cazurilor, prin mîncarea pîinii omului sărac, dracul ajunge temporar sluga lui. Credințele populare despre puterea magică a pîinii sînt multiple și răspîndite. Ele se referă la însușirea pîinii, utilizată conform normelor magice, de a-l apăra pe om împotriva duhurilor, divinităților și în general a ființelor supranaturale, sau de a le constrînge să împlinească dorințele sale [7]. Și proverbele românești consemnează de asemenea aceste credințe ; de exemplu : a mînca pîinea și sarea cuiva, la cineva sau cu cineva „înseamnă a fi omul cuiva, a fi în serviciul lui" [8].

---

erul catalogului de proză populară, vezi O. Bîrlea, *Poveștile lui Creangă* (București), 1967, p. 81–82, lucrare apărută după încheierea studiului de față.

Cu problema specificului românesc al acestui basm s-a ocupat I. C. Chițimia în comunicarea *Un motiv folcloric universal „Dracul slugă"*, ținută la Sesiunea de etnografie și folclor, București, 7 X 1965.

[6] Pentru lăsarea mîncării, vezi Jean Boutière, *La vie et l'œuvre de Ion Creangă, 1837–1889*, Paris, 1930, p. 139.

[7] E. Hoffmann — Krayer — H. Bächtold — Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin, 1927–1942, vol. I, col. 1590–1659 ; Zs. Szendrey, *A varázslatok eszközei* [Obiectele magiei], în „Ethn.", XLVIII (1937), p. 387–405.

[8] Cf. I. A. Zanne, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Ungaria, Istria și Macedonia*, București, 1899–1902, vol. IV, p. 59–60.

În unele variante pîinea e substituită prin mămăligă (simplă sau cu brînză, v.r. 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 16), prin ultima căpățînă de varză din grădina săracului (v.m. 6) sau cu supa distribuită săracilor la primărie (v.m. 2)[9].

Precum vedem, cauzalității primordiale magice i se suprapun considerente de natură etică, cu implicații sociale. Dracul fură ultima hrană tocmai unui sărac. Această situație e descrisă cu multă măiestrie în v.r. 16. Flăcăul sărac amînă de dimineață pentru prînz și apoi pentru cină singura coajă de mălai pe care a avut-o ; cu atît mai greu îl lovește fapta dracului șchiop. În tradiția orală, motivări de natură străveche sînt înlocuite sau îmbogățite conform înțelegerii ulterioare a transmițătorilor ei : a lăsa un om flămînd este un păcat care nu e îngăduit nici dracului, cum o spune chiar titlul v.r. 3. Ne aflăm și în acest caz în fața unui proces îndelungat, complex, de îmbinare a valorilor oferite de tradiție cu concepții etice ale povestitorilor și ale auditorilor. Dacă, în v.r. 14, Mamonul întreabă pe fiecare dintre draci de unde a furat, aprobă apoi furtul de la bogați și-l pedepsește pe dracul care a mîncat băiatului sărac mîncarea, avem de-a face desigur nu cu imaginea mai-marelui dracilor în general, ci cu o creionare conformă cu propriile deziderate etice.

Specific variantelor românești ale versiunii II A este motivul mulțumirii pentru hrana găsită. Flăcăul lasă merindele rămase, iar cine le va găsi să zică bogdaproste. Dracul flămînd, bucuros că are ce mînca, nu respectă condiția. Credem că este vorba aici de o îmbinare a constrîngerii prin puterea magică a cuvîntului[10] cu cerința de a mulțumi pentru hrană.

La aceste componente ale motivului se adaugă și una de ordin creștin. În v.m. 10, dracii se miră de mirosul de sfințenie care vine o dată cu dracul care mîncase pîinea lăsată. În v.r. 3 și 15 și în v.m. 9, dracul e pedepsit deoarece n-a fost în stare să-l ducă pe om în ispită, iar în v.m. 11, dracul vrea să ducă sufletul husarului în iad. Aceasta este imaginea dracului răspîndită de teologie pentru înspăimîntarea credincioșilor.

Interesantă e receptarea și transformarea acestei figuri în poveste. Intervine aci motivarea acceptării ajutorului dracului, acesta fiind privit și salutat ca singurul posibil. Iată pasajul respectiv din v.m. 1 : „Îi spune odată tînăra nevastă bărbatului :

— Ascultă, știu că nu ești de credință papistașă, da mai încearcă una : postește într-o vineri, poate ți-o da ceva Dumnezeu.

Vinerea tînărul nu puse în gură nici o îmbucătură, dar Dumnezeu nu-i dădu nimic... Mai posti o vinere, mai posti și a doua, și-n a treia... Dar Dumnezeu nu-i dădu nimic, nici după șapte zile de post.

— D-apăi asta-i prea de tot, își spune el în sinea lui, dacă sfîntulețu ar fi vrut să-ți dea ceva, apăi ți-ar fi dat pînă acum". 1

---

[9] Episodul I lipsește la v.r. 4, 5, 6, 13 și cele maghiare 1 și 8, acțiunea pornind fără o introducere atît de amplă. Un loc special ocupă v.r. 6, care e de fapt o povestire a credinței legate de dușmănia dintre lupi și draci, în urma creării dualiste a lupului.

[10] Cf. Friedrich von der Leyen (und Kurt Schier), *Das Märchen*, ed. a IV-a, Heidelberg, 1958, p. 53.

Pornește apoi să afle „unde e greșeala...”, de ce nu i-a dat nimic. Întîlnește un bătrîn pe drum (dracul), care îi spune:

— „Degeaba îți frămînți mintea cu asta... iaca îți dau eu acești bouleni năzdrăvani, ei te vor scoate la liman...”.

Cum am amintit și mai sus, v.m. 9 și 10, dar mai cu seamă nr. 11, fac trecerea între variantele românești și cele maghiare. Datorită acestui lucru le-am acordat atenție sporită în cadrul analizei.

Varianta maghiară nr. 9, *Az ördög mint szolga*, a fost publicată de Horger A. în volumul său de basme ceangăiești din Săcele. Ea prezintă o notă proprie, neîntîlnită în celelalte variante maghiare, încă în primul motiv: sprijinul dracului nu se justifică prin mîncarea luată, ci printr-o motivare aparte. Dracul vrea să ispitească pe om și face rămășag în acest sens cu alți draci. Vrea să răstoarne carul cu var al omului, cînd acesta va trece apa. Nu are putere să o facă, deoarece omul este credincios, iar dracul este pedepsit să-l slujească pentru că a pierdut rămășagul. Aceste motive înfățișează diavolul în accepțiunea teologică (ca învrăjbitor, ispititor al lumii, răuvoitor), spre deosebire de celelalte variante, unde apare un drac binevoitor față de om. O identitate frapantă cu acest prim episod prezintă v.r. 15. Faptul e important, deoarece episodul I are o poziție-cheie privind tipul.

Varianta maghiară 10, *Az ördög a szegény ember barátja*, a fost culeasă de la Bikfalvi Róza, 53 de ani — o povestitoare cu un repertoriu bogat, din comuna Sic, raionul Gherla. Aici episodul I este nu numai cel mai închegat, dar totodată se încadrează aproape perfect în cadrul schematic general al variantelor românești, cu motive foarte bine dezvoltate. Dracul, fiind flămînd, mănîncă pîinea lăsată pe copac. Acasă în iad, tatăl-drac îl pedepsește pentru că nu a mulțumit. Trebuie să menționăm, în primul rînd, că în toate variantele maghiare pedepsirea dracului este justificată prin însuși faptul că a mîncat pîinea, or, aici, ca și în variantele românești, intervine motivul mulțumirii pentru pîinea luată. Motivului i se dă o importanță deosebită și în nararea momentului, spre deosebire de celelalte variante maghiare.

Varianta maghiară 11, *Mese a huszárról meg az ördögről* — ascultată de Gáll Mihály din Sînsimion-Ciuc, acum în vîrstă de 70 de ani, la armată —, conține un motiv asemănător v.m. 9, respectiv v.r. 15. Un drac din sfatul dracilor, care se ține sub un pod, vrea să obțină sufletul husarului care se întoarce din armată. Neputîndu-l prăbuși de pe pod, dracul se angajează la husar în chip de copil. Și prin amănuntul înfățișării dracului, această variantă este mult mai apropiată de cele românești decît de cele maghiare.

★

Episodul al II-lea conține serviciile dracului aduse omului. În ansamblu este un episod destul de instabil, mai mult o aglomerare de motive. Față de tăierea copacilor sau clădirea unei case (v.r. 3, 8, 15, 16; v.m. 1, 3, resp. v.r. 2, 7, 9, 15, 16), motivele secerișului și treieratului par a avea o mai mare stabilitate în schema variantelor. La îndemnul dracului, flăcăul se tocmește la secerat și treierat, munca e făcută de drac (cu ajutoarele sale, noaptea), iar, conform învoielii, dracul duce sau tot grîul, sau stogul mai mare (două stoguri); ca să nu ducă și flăcăul, aparent mai puternic, ce a rămas, stăpînul ogorului îi oferă acestuia bani (toate variantele românești cu excepția numerelor 6 și 12; v.m. 4, 5, 6, 7, 8). Mai rar apare motivul trimiterii taurului și a vierului în urma lor, pînă la urmă duși și ei la casa săracului (v.r. 4, 14; v.m. 4, 5, 9). Sînt motive caracteristice tipului Aa-Th 650A *Strong John*, cu specificarea că dracul-slugă nu înfăptuiește aceste acțiuni în folosul său propriu, ci pentru omul la care s-a angajat [11].

Nu insistăm prea mult asupra episodului al II-lea al variantelor românești, deoarece ideea principală s-a transferat, datorită adăugirii de noi motive, în sfera familială, scăzînd din ponderea acestui episod, după cum vom vedea și în continuare.

Alta este situația variantelor maghiare. Motivele episodului II sînt subordonate aici conflictului dintre sărac și nemeș, conflict care se soldează cu ruinarea materială sau chiar cu nimicirea fizică a nemeșului. Caracterul social pronunțat al acestui tip de basm a fost pus în legătură cu existența întinselor feude, care au oferit, după cum consideră W. Steinitz, realitatea zugrăvită în basm [12].

Pentru variantele maghiare, constituite în esență din numai două episoade, cel de-al II-lea este purtătorul ideii principale. Ea se realizează în două feluri.

În variantele versiunii I A (v.m. 1, 2, 3), conflictul pornește din dispunerea la poluri diametral opuse a săracului și a bogatului, ca ilustrare a raporturilor feudale: nu săracul își oferă serviciile, ci nemeșul îi impune anumite sarcini, a căror neîndeplinire ar aduce moartea omului sărac. Acesta este contextul în care dracul îl ajută pe omul sărac împotriva nemeșului, iar ducerea acestuia din urmă în iad apare ca o pedeapsă binemeritată. Motivele nu corespund, în acest caz, cu motive din tipul Aa-Th 650A, ci din tipul 577, referitor la sarcinile supranaturale impuse de împărat pețitorilor fiicei sale. Variantele în discuție folosesc imaginile despre drac oferite de literatura teologică medievală, destul de răspîndite în popor prin predicile bisericești [13]. Trăsăturile diavolului fioros apar tocmai în raport cu nemeșul, iar în ultimul episod este prezentată însăși ducerea nemeșului în iad (în v.m. 2, nemeșul este pus în iad pe un cal de foc) [14]. Față de omul sărac, însă, dracul are o atitudine de atașament dezinteresat, ca orice ajutor supranatural. Remarcăm deci, în cristalizarea acestui tip de basm, o suprapunere a diferitelor straturi — unele oferite de legendă, altele de către basm.

Celelalte 5 variante, versiunea I B (v.m. 4—8), sînt probabil rezultatul unei elaborări ulterioare. Astfel, ideea socială, tot așa de pronunţată, se exprimă în alt mod. Omul sărac nu mai este neputincios, iar nemeşul nu mai este de neînvins. S-a schimbat poziţia forţelor : nemeşul se teme de sărac, iar acesta îl sărăceşte cu ajutorul dracului, care devine în repetate rînduri mintea lui cea din urmă. De aici atmosfera de voioşie care se degajă din aceste variante.

---

[11] Tocmai această apropiere între tipul Aa-Th 810A și 650A explică încadrarea tipului *Diabeł parobkiem* [Dracul argat] la nr. 651, în catalogul basmelor poloneze al lui J. Krzyżanowski (*Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, I, Wrocław, 1962, p. 201—203). În ce privește tipul maghiar, A. Kovács păstrează numărul 819*, dat de Berze Nagy János, cuprinzînd aici și variante unde figura centrală este totodată și aceea care beneficiază în urma învoielii făcute. Cf. *Kisérlet egy népmesetipus tisztázására* [Încercare de elucidare a unui tip de poveste populară], în „Néprajzi közlemények", II (1957), nr. 3—4, p. 184.

[12] Vezi *Cîntecul și basmul ca voce a poporului*, în „Revista de filologie romanică și germanică", III (1959), nr. 1—2, p: 32.

[13] Cf. Waldapfel József, *Heltai Gáspár forrásai* [Sursele lui Heltai Gáspár], în „Irodalomtörténeti közlemények", XLVII, 1943, p. 248.

[14] Krzyżanowski, *loc. cit.*, dă ultimului episod titlul: „Recompensă".

Dracul se prezintă aici aproape umanizat. Ştim sau deducem că vine din iad, dar n-are trăsături diabolice, ci e mai mult un erou al poporului, un fel de Till Eulenspiegel sau Păcală, un echivalent al diferiţilor eroi ai poveştilor maghiare : Csalóka Péter, Buli Jankó, Penna Jankó etc. De aceea, figura dracului s-a confundat cu aceştia din urmă. Povestirea conţine multe amănunte nuvelistice care contribuie la o realizare artistică superioară celor din versiunea discutată înainte. Nu întîmplător Gyula Ortutay foloseşte, vorbind despre varianta maghiară nr. 8, expresia „vágymese" — „basm al dorinţelor" — , echivalent cu germ. „Wunschmärchen", „Wunschdichtung", considerînd că aici refulările sociale, dorinţele neîmplinite apar realizate în sfera basmului[15].

Variantele maghiare 9—11 prezintă din nou trăsături care întăresc diferenţierile faţă de celelalte variante maghiare, şi anume în v.m. 9 tensiunea socială are un rol minor şi ajutorul dracului se manifestă în faptul că omul devine norocos. Astfel, omul reuşeşte să vîndă varul mult mai scump ca altădată, cumpără doi boi, aceştia lucrează ca patru, apoi reuşeşte să-i vîndă şi să primească patru pentru ei, deci, prin prezenţa dracului, omul are noroc în toate. Prin aceasta se diluează ideea intervenţiei dracului în nedreptăţile sociale, idee strîns legată de figura dracului în celelalte variante maghiare, deşi s-au păstrat toate acele motive întîlnite la episodul al II-lea : secerişul, treierişul, primirea banilor de la nemeş ca să nu-i ducă şi vierul ; nu conflictul sărac-nemeş are importanţă, ci faptul că se îmbogăţeşte omul sărac.

În v.m. 10 dracul îl întîlneşte pe om în pădure şi se oferă să-i ducă lemnele acasă, duce toată pădurea, clădeşte o stivă pînă la cer şi îl învaţă pe om cum trebuie luate lemnele ca să nu se răstoarne ; obţine prin vrajă, din nimic, o bucată imensă de pămînt pe care o va lucra omul. Dracul nu este angajat ca slugă, ci se ataşează ca un prieten omului, oferindu-şi serviciile. Prin motivele care apar în această variantă, menite să îmbunătăţească starea materială a omului, se exclude opoziţia cu nemeşul.

În v.m. 11 reapar motivele mai stabile ale seceratului şi treieratului efectuate de drac cu ajutoarele sale, dar într-o sinteză nouă : husarul strînge în trei rînduri o recoltă neobişnuit de bogată datorită dracului care a ales locul pentru semănat corespunzător vremii ploioase sau secetoase din anul respectiv. Ajutorul drăcesc este secondat în acest fel de o motivare agrar-raţională a propăşirii husarului. Prin punerea problemei se exclude — ca şi în v.m. 10 — un conflict bogat-sărac, întrezărindu-se aici doar opoziţia husarului faţă de restul comunităţii, care în aceşti ani nu a avut nici o recoltă.

★

---

[15] G. Ortutay, *Fedics Mihály mesél* (Új Magyar Népköltési Gyüjtemény = UMNGy, I), Budapest, 1940, p. 277.

Expresie a transformărilor într-o tradiție orală vie[16], episodul al III-lea aduce în variantele românești un nou complex de motive. Este, de fapt, o treaptă intermediară înspre sfîrșitul (episodul al IV-lea) specific variantelor românești : ducerea babei în iad ca recompensă pentru serviciile aduse omului sărac. Este vorba despre o combinație specific românească a tipului Aa-Th 810A cu tipul 912* — tip inexistent în catalogul internațional, numărul fiind dat de C. Bărbulescu poveștilor românești care conțin episodul soției infidele încurajate de o babă.

Slab reprezentat la variantele versiunii I (numai v.r. 5 și 6), episodul apare închegat, chiar dezvoltat, în variantele 7—16, considerate de noi versiunea a II-a. În toate variantele este vorba de un flăcău (eventual mai în vîrstă) care ajunge să fie gazda dracului-slugă ; dracul se îngrijește să-i procure o soție cît mai bună, prevenindu-l în două rînduri să nu ia fata care îi place, deoarece prima are șase sau trei, iar a doua patru sau două coaste de drac, de cățea, sau coaste scurte. La cea de-a treia, dracul își dă avizul, promițînd că va îndrepta femeia.

Intervenția dracului în alegerea soției e motivată destul de vag : fetele respective sînt rele ; îl vor bate pe soț sau „atît de multe coaste rele nu se pot scoate”. Motivul coastei de drac (ca expresie a răului din femeie) are însă o bogată bază în credințele populare românești (nu și în cele maghiare !). Legende etiologice vorbesc, bunăoară, de crearea femeii din coadă de cîine, din coadă de drac ; explică natura ei prin proveniența ei atît dumnezeiască, cît și drăcească etc.[17]. Aceeași concepție e răspîndită în forma zicătorilor despre femeie : „Femeia e calul (sora) dracului”, „femeia e dracul”, „muierea — drac împielițat” etc.[18].

Episodul al IV-lea e mai diferențiat. Doar în v.r. 4 și 5 (în cadrul versiunii I) e vorba despre scandalul dintre soți, înscenat de drac. Pe soacră, care vine să-i împace, dracul o pune să se ascundă într-un sac (butoi). Împlinindu-i-se sorocul, dracul își ia sacul (butoiul) în care e baba și pleacă fericit că poate duce un suflet în iad.

În variantele versiunii II A (v.r. 7—13), dracul apare ca demascator al răutății, al infidelității ascunse a femeii. Se accentuează în toate variantele buna înțelegere în casă și mulțumirea bărbatului. Dar dracul are grijă ca la prima ocazie care se ivește (o nuntă în sat) să încerce buna-credință a femeii. Femeia pleacă singură cu copilul sau toți trei. La îndemnul dracului, soțul o cheamă, ca străin nerecunoscut (prin propria soacră sau altă babă), o îmbată și fură copilul (v.r. 7, 8, 9, 11). În varianta 12 însuși dracul se preface în „călugăr frumos” și pune pe femeie la încercare.

În toate aceste variante, proba pentru statornicia femeii este înscenată spre a da în vileag comportarea posibilă, nemanifestată încă, însușirea dată de coasta de drac. Variantele românești 10 și 13 corespund cu cele de mai sus, doar că aici femeia se întîlnește în casa babei cu iubitul ei din tinerețe. Aici rolul babei este mai activ. Nu apar acele ezitări înainte de a mijloci întîlnirea, cum se întîmplă în v.r. 7, 8, 9, 11. De altfel variantele 7, 8, și mai puțin 10 și 11, au motive esențial identice sau foarte apropiate cu varianta 9, *Povestea lui Stan Pățitu* de Ion Creangă. Fără a fi o repovestire ștearsă, se impune concluzia că au fost influențate de povestea lui Creangă [19]. În continuarea acțiunii, femeile speriate dau foc bordeiului babei, iar nevasta se întoarce acasă cu motanul babei, pus în locul copilului, și cu baba, care nu mai are unde locui, băgată într-un sac. Bărbatul bate femeia și dracul îi scoate coasta de drac. Fiind totodată și ziua în care își încheie slujba, dracul pleacă în iad, cerînd de la stăpînul lui numai sacul „cu cîlți" — adică baba —, care va fi talpa iadului (v.r. 7, 9, 10, 11).

---

[16] O. Bîrlea vorbește (*Antologie de proză populară epică*, București, E.P.L., 1966, vol. I, p. 72) despre „combinarea neașteptată a tipurilor” ca despre „un fenomen viu contemporan” în povestitul românesc. Vorbind despre specificul basmelor românești, Adolf Schullerus remarcă stufozitatea lor, care se datorează tocmai povestitului viu (*Siebenbürgisches Märchenbuch*, Hermannstadt, 1930, p. 8).

[17] Cf. tipurile și subtipurile de legendă 11729—11731 din catalogul legendelor populare românești. Aducem mulțumiri, pentru informațiile primite, redactoarei catalogului, Tony Brill.

[18] Cf. Zanne, *op. cit.*, vol. II, p. 276—301, unde se găsesc peste 100 de exemple în acest sens.

Variantele versiunii II B diferă prin următoarele de versiunea II A : ele nu conțin înscenarea adulterului, ci baba o determină pe femeie să aibă un amant. Descoperirea se întîmplă prin întoarcerea neașteptată a bărbaților plecați la arat sau la moară. Apar aici elemente cunoscute din alte povești despre femeia infidelă : masă îmbelșugată pregătită pentru amant, ascunderea mîncărurilor la venirea bărbaților, ascunderea amantului și a babei [20]. Cu dibăcia aceluia care cunoaște fața reală a lucrurilor, dracul descoperă ceea ce a fost ascuns, scoate femeii coasta de drac, îl pedepsește și pe amant, ia baba ascunsă și pleacă.

Sfîrșitul acțiunii este, prin urmare, diferențiat la variantele versiunii I față de versiunea a II-a, prin amănunte. Dar putem considera caracteristică pentru toate variantele românești deplasarea accentului din sfera socială în sfera familială. Indiscutabil, episodul al II-lea, adică obținerea bunăstării pentru om, are importanță în cadrul acțiunii, însă nu ca în variantele maghiare. Nu se accentuează un conflict social între sărac și boier, nu interesează dacă acesta este sau nu ruinat în urma contractului cu săracul și sluga lui. Aici apare ca un motiv tipic de basm : un moment din acțiunea mare. Dracul — figură acceptată pozitiv și purtător propriu-zis al acțiunii — nu are, deci, în variantele românești, rolul unic de îndreptare a ordinii sociale, ci, în urma combinării tipului simplu cu alte motive noi, rolul său este de a stabili ordinea morală [21]. În același timp, ultimele motive valorifică credințele populare despre femeie, în general, ca amestec de bine și rău, și despre babă, în special, ca vrăjitoare, ea fiind într-un pact reciproc cu dracul. Numai așa putem înțelege apariția acestui motiv în prima grupă de variante, unde acțiunea nu reclamă ducerea babei în iad. Acolo baba apare numai în momentul în care se încheie acțiunea, atunci cînd dracul are nevoie de ea. Desigur, nu susținem că în basmul popular toate motivele sînt înțelese în înlănțuirea lor cauzală. Dar, în acest caz, credem că poveștile despre baba rea care strică înțelegerea unei tinere perechi, lucru pe care nu reușise să-l facă dracul (Aa-Th 1353) [22], și care se termină cu omorîrea sau izgonirea soţiei, pot să motiveze ducerea în iad a babei şi nu a moşierului sau a aceluia, bunăoară, care a acceptat alianţa cu dracul.

---

[19] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, vol. II, p. 501.

[20] Cf. Aa-Th 1358 sau 1535 III b.

[21] Cf. și Lutz Röhrich : „Der Teufel tritt zuweilen sogar als gerechter Richter auf, der soziale und moralische irdische Missstände korrigiert... Wir haben eine positive Wertung des Teufels vor allem dort, wo er die bösen Gegenspieler der Helden in die Hölle holt". *Märchen und Wirklichkeit*, ed. a II-a, Wiesbaden, 1964, p. 21.

[22] V. r. 6 și 9 apar în catalogul Schullerus la nr. 821 I*, împreună cu variantele despre dracul învrăjbitor al căsniciei. De fapt e vorba și aici de baba care reușește să dezbine o căsătorie fericită, ca în Aa-Th 1353. Cu toate acestea, tipul indicat de Schullerus e inclus în catalogul internațional (ed. 1961) cu numărul special 821 A*.

Consemnăm din nou corelaţia dintre credinţele populare, respectiv legendele despre babă ca vrăjitoare — tipul de legendă 11784, cu subtipurile sale, din catalogul legendelor populare româneşti în pregătire —, şi motivul de basm aşa cum apare în variantele româneşti ale tipului.

În ansamblu, variantele oferă o imagine diferenţiată nu numai structural şi tematic, ci mai ales în ce priveşte realizarea artistică. Acest tip de poveste, prin natura lui, conţine mai multe straturi. Pe cînd variantele maghiare ale primei versiuni se orientează pe două căi — dar fără excepţie — spre motivarea ruinării nobilului, folosind în această direcţie zugrăvirea realistă, variantele româneşti, analizate de noi în mai multe versiuni, oferă în realitate o imagine mult mai puţin unitară.

Tipul, considerat de bază, e de fapt de provenienţă legendară. Sublimarea elementelor de legendă, încărcate cu reprezentări de ordinul credinţelor, nu s-a petrecut uniform în toate variantele, fiind mai aproape de legendă variantele româneşti ale versiunii I.

Combinarea cu tipul 912* (din catalogul românesc) aduce povestea apoi în domeniul poveştii nuvelistice, cu apropieri faţă de snoavă, mai cu seamă în versiunea a II-a. Motivele includ posibilitatea snoavei, dar şi în aceste variante ele mai păstrează ceva din specificul basmului-legendă (Aa-Th 750—849). Ţinînd seamă de importanţa tocmai a ultimei părţi pentru definirea tipului, variantele versiunii a II-a, în special ale versiunii II B, se află la mijloc între basmul-legendă — dat prin primele motive — şi snoavă, posibilă la cea de-a doua parte.

La variantele maghiare 9 şi 10, după cum am mai arătat, a avut loc o combinare originală cu motive de snoavă. Astfel, episodul al III-lea al v.m.9 aduce o combinare cu tipul de snoavă Berze 1725, episoadele B,C,A (Aa-Th 1725). Sluga demască adulterul femeii cînd aceasta vine cu mîncarea pe cîmp la ibovnicul ei. Prin şiretlicul slugii, femeia vine la propriul ei bărbat şi, în cele din urmă, ambii mărturisesc şi cer iertare. Acest tip este foarte bogat reprezentat în proza populară maghiară, ca şi în cea internaţională [23]. Combinarea unor tipuri atît de diferite s-a putut face, desigur, datorită apropierii date de iscusinţa slugii [24]. Dracul-slugă este acela care acţionează în varianta noastră. În posesia aptitudinilor supranaturale, dracul ştie totul; lipseşte deci momentul prin care sluga află întîmplător de legătura şi de înţelegerea celor doi.

Berze include v.m.9 atît la tipul 819*, cît şi la 1725, remarcînd influenţa tipului 819* asupra întregii desfăşurări. Combinarea tipurilor e marcată de sfîrşit : sluga se întoarce, pe neaşteptate, acasă şi femeia ascunde amantul într-un sac. Dracul înşfacă sacul şi spune că acesta este plata pentru slujba lui. Combinarea face posibil — situaţie analogă cu variantele româneşti—un sfîrşit original, atît faţă de restul variantelor maghiare, în care nemeşul este cel pedepsit, cît şi faţă de snoava Berze 1725, unde sfîrşitul e conform snoavelor, amantul e bătut, alungat sau batjocorit.

---

[23] Vezi Aa-Th 1725, unde sînt consemnate atestări din toată Europa, din India şi chiar din America. În catalogul Berze apar, pe lîngă tipul nostru, nr. 1725 *Sluga drăcoasă* (3), şi variante apropiate : 1726A *Amanţii păcăliţi* (3), 1726B* *Amanţii pedepsiţi* (3), 1727A *Amantul dezbrăcat*, 1727B* *Amantul batjocorit*.

[24] Cf. Gyula Ortutay, *Begriff und Bedeutung der Affinität in der mündlichen Überlieferung*, în *Internationaler Kongress der Volkserzählungsforscher in Kiel und Kopenhagen* (19 VIII — 29 VIII 1959). *Vorträge und Referate*, Berlin, 1961, p. 251.

Combinarea acestor două tipuri care aparţin unor specii diferite imprimă figurii centrale a dracului trăsături noi, neîntîlnite în tipul 810A, trăsături de snoavă, care demonstrează o dată în plus polivalenţa figurilor prozei populare şi, în special, a figurii dracului. Cu toate acestea, caracterul de basm este predominant.

La fel, în v.m.10, episodul al III-lea nu are corespondenţe în alte variante : dracul surprinde pe soţia prietenului său în repetate rînduri cu amantul ei, popa. Obţine lucruri asemănătoare ca în celelalte variante în episodul al II-lea, dar pe altă cale : ca să nu-l dea pe popă în vileag, acesta trebuie să-i dea (pentru om) pe rînd : plugul şi boii, apoi grîul. În continuare, apar motive legate de ridiculizarea amantului. Popa este uns cu miere şi tăvălit în pene, iar dracul îl bagă în butoi şi-l arată, pentru bani, pe care îi dă tot săracului. Dracul provoacă o neînţelegere între popa-amant şi femeie, tăind limba popii. Popa presupune că femeia i-a tăiat limba şi îi taie şi el limba. Motivele de mai sus apar în diferite contexte (Aa-Th 1681, 1143A), dar nicăieri identice cu v.m.10. Dracul îşi încheie serviciul : în aceeaşi zi mor femeia şi popa, iar sufletele lor sînt plata pentru serviciile pe care le-a făcut omului sărac, îmbogăţindu-l şi scăpîndu-l de femeie.

Nou în variantă este şi împletirea a două acţiuni care în celelalte variante sînt separate : mai întîi este îmbogăţit omul, apoi dracul are grijă şi de căsnicie. În această variantă, îmbogăţirea săracului se face tocmai prin şantajarea amantului pînă la sărăcirea acestuia. Asistăm şi în cadrul acestei variante la combinări de motive diferite, care sînt aglomerate pentru a motiva că popa îşi merită pedeapsa, ca şi femeia care l-a înşelat pe omul sărac. În felul acesta, combinarea originală a atîtor motive diferite foloseşte o idee unică : pedepsirea totală a amantului. Pentru aceasta, motive închegate în alt context sînt folosite aici cu un sens nou, sînt asimilate în cadrul acestui tip de poveste. Aglomerarea motivelor noi reprezintă, de fapt, variaţiuni, deosebind prin această lărgire v.m.10 de concizia şi gradarea dramatică a celorlalte variante.

Ceea ce îndepărtează aceste două variante de celelalte variante maghiare, apropiindu-le totodată de cele româneşti, este pe de o parte identitatea motivelor incipiente, pe de altă parte deplasarea accentului din sfera socială în cea familială, şi anume din aceeaşi cauză : îmbogăţirea episodică-motivică a dat naştere unei noi sinteze, schimbînd înseşi motive din tipul de bază.

Am văzut că motivele episoadelor al III-lea şi al IV-lea, incluse în variantele româneşti, au o bogată reprezentare atît în repertoriul de proză populară, cît şi în stratul credinţelor populare. Lipsa credinţelor, în special despre „coasta de drac'' şi despre „baba - talpa iadului'' din folclorul maghiar, ar putea constitui o explicaţie pentru ce anume aceste motive nu şi-au găsit intrarea în variantele maghiare discutate. Dintre variantele româneşti, cele din versiunea II B au cele mai multe apropieri faţă de variantele maghiare prin motivele despre femeia infidelă surprinsă de soţ.

Dacă v.m.9 și 10 nu preiau însă aceste motive, ci sînt redactări originale cu aceeași temă, alta este situația variantei maghiare 11 : proveniența ei din folclorul românesc este cu totul verosimilă. Numai aici este vorba de alegerea unei soții la îndemnul slugii. Ca și în v.r.6, prima fată (cu șapte draci în ea) este respinsă, iar a doua acceptată, după ezitări, cu remarcarea faptului că de doi draci poate fi scăpată. Acțiunea continuă conform schemei versiunii II B a variantelor românești : femeia infidelă, încurajată de o babă, este surprinsă de bărbații întorși pe neașteptate, amantul e izgonit, iar baba e fugărită de drac pînă își dă sufletul, cu care dracul se prezintă la Iupiter. Drept răsplată, dracul e avansat în rang. Remarcăm că v.m.11 este unica în cadrul variantelor maghiare, unde propășirea materială are legătură directă cu alcătuirea căminului, cît și unică în deznodămîntul de a duce sufletul babei în iad — ca și în variantele românești. Spre deosebire de acestea însă, aici nu se mai revine asupra îndreptării femeii.

Variantele maghiare 9 și 10, cu cadrul lor schematic amplificat, dar totodată mai puțin cizelat și închegat, demonstrează pentru zonele din care provin o oralitate destul de vie în momentul culegerii, de vreme ce au putut lua naștere variante noi. În aceste condiții influența povestitului românesc — atestată în repetate rînduri atît în ce privește folclorul ceangăiesc, cît și cel din Cîmpia Transilvaniei [25] — a putut fi asimilată în mod creator. Interesantă e și v.m.11, din Ciuc. Ea atestă o dată în plus creativitatea mediului cazon — colectivitate temporară de povestit — în ce privește schimbul de repertorii, activarea povestitului[26].

Studierea unui tip de poveste ridică probleme foarte variate și complexe, ale genezei, ale conținutului și formei, ale condițiilor viețuirii și transmiterii basmelor etc. Bunăoară, transmiterea dintr-o limbă într-alta — care se poate solda cu variante noi, originale — depinde în egală măsură de condiții obiective și subiective, cît și de bagajul folcloric existent și de noul cu care vine în contact. Filtrîndu-le, propriul tezaur folcloric poate favoriza sau îngrădi pătrunderea și asimilarea elementelor noi care vin să-l îmbogățească.

---

[25] Cf. Faragó József — Jagamas János, *Moldvai csángó népdalok és népballadák* [Cîntece și balade populare ceangăiești din Moldova], București, 1954, p. 39 ; Faragó József, *Creangă egyik meséje a moldvai csángó népköltészetben* [O poveste a lui Creangă în literatura populară ceangăiască din Moldova], în „NyIrK", IV (1960), p. 83—103 ; același, *Eminescu Bolond Kalinjának szabófalvi magyar változata* [O variantă maghiară din Săbăoani a basmului Călin Nebunul de Eminescu], în „Igaz Szó", XII (1964), nr. 5, p. 836—841 ș.a. Pentru Cîmpia Transilvaniei : O. Nagy — J. Faragó, *Elöbb a tánc, azután a lakoma* [Mai întîi jocul, apoi ospățul], București, 1954, p. 17—20 ; O. Nagy, *Variantele maghiare ale snoavelor Păcală în repertoriul din Buza*, comunicare ținută la Sesiunea de etnografie și folclor, București, 6 X 1965 ; Kovács Ágnes, recenzia colecției *A három táltos varjú* [Cei trei corbi minunați], București, 1958, în „Ethnographia", LXX (1959), p. 492—493.

[26] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, vol. I, p. 17—18 ; L. Dégh, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft*, Berlin, 1962, p. 76—77 ; L. Röhrich, *op. cit.*, p. 226—227.

ANEXĂ

Variantele româneşti

Versiunea I

1. *Dracul tîlhar.* Manuscris. Arhiva Institutului de etnografie şi folclor. Bucureşti (A.I.E.F.B.), i. 10706. Putna, f.a.

2. *Omul sărac.* A.I.E.F.B., mg. 39 c, i. 11102. Cerbăl — Hunedoara, 1951.

3. *Un păcat pe care nu-l face nici diavolul.* D. Furtună, *Vremuri înţelepte* (Academia Română. Din vieaţa poporului român. Culegeri şi studii, vol. XV), Bucureşti, 1913, nr. 31, p. 78—81. Sîrbi — Dorohoi, Tecuci.

4. *Cam cum lucrează diavolul.* D. Furtună, *Cuvinte scumpe* (Academia Română. Din vieaţa poporului român, Culegeri şi studii, vol. XXIII), Bucureşti, 1914, nr. 54, p. 54. Sîrbi — Dorohoi, Tecuci.

5. *Ucigaşul.* D. Furtună, *Firicele de iarbă. Povestiri şi legende româneşti* (Biblioteca pentru toţi, nr. 808), Bucureşti, f.a., p. 57—63.

6. *Diavolul şi lupul.* C. Rădulescu-Codin, *Ingerul românului* (Academia Română. Din vieaţa poporului român. Culegeri şi studii, vol. XVII, Bucureşti), 1913, nr. 10, p. 61—66. Priboeni (Piteşti).

Versiunea II A

7. *Cu Stan Păţitu.* A.I.E.F.B., mg. 2795 f + 2796 a. Inf. Gh. Pleşca (72 a), Boboieşti — Tg. Neamţ. Culeg. O. Bîrlea — L. Georgescu — L. Vasilescu, 1 VII 1965.

8. *Das Teufels Dank.* P. Schullerus, *Romänische Märchen aus dem mittleren Harbachtale,* în „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde", N. F., Bd. 33 (1905), nr. III, p. 592—595 (fără povestitor şi origine).

9. *Povestea lui Stan Păţitu.* Ion Creangă, *Opere,* ediţie îngijită, prefaţă şi glosar de G. Călinescu, f. I., f.a. (Bucureşti, 1963), p. 166—185 (Clasicii români).

10. *Stan Păţitu.* A.I.E.F.B., i. 13266. Inf. Gliga Natalia, Fundu-Moldovei, r. Cîmpulung. Culeg. Al. Amzulescu — O. Bîrlea, 18 III 1953; tr. O. Bîrlea.

11. *Cu Chirică.* A.I.E.F.B., mg. 2811 h. Inf. Ileana Peşcau (75 a), Mălini — Fălticeni. Culeg. O. Bîrlea — L. Georgescu, 8 VII 1965.

12. *Bărbatul, femeia şi dracul,* în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 48, p. 171—173, 205—207, Goleştii Badii, Muscel.

13. *Cu diavolu cînd s-a băgat slugă.* A.I.E.F.B., mg. 1319. Inf. Cristea Seceleanu, Bughea de Sus — Muscel. Culeg. O. Bîrlea — Al. Amzulescu, 27 X 1956.

Versiunea II B

14. *Un băiat sărac.* A.I.E.F.B., mg. 47 d + 48 a, i. 14131. Inf. Sabo Vasile, Racşa — Negreşti. Culeg. O. Bîrlea — A. Amzulescu, 31 V 1953; tr. O. Bîrlea.

15. *„Flăcăul credincios".* O. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică* (Ediţii critice de folclor — Genuri), Bucureşti, E.P.L., 1966, vol. II, p. 492—500. Inf. Gh. M. Rădoiaş, Bătrîni — Teleajen (Ploieşti), cules la Bucureşti, 20 III 1956, de O. Bîrlea — C. Bărbulescu. A.I.E.F.B., mg. 1078 e (tr. T. Brill).

16. *Cu dracul şchiop.* A.I.E.F.B., mg. 2935 I d. Inf. Ionaş Stefan (71 a), Livezile — Aiud. Culeg. O. Bîrlea — R. Niculescu, 9 X 1965.

Variantele maghiare

Versiunea I A

1. *A két bors-ökröcske* [Cei doi bouleni năzdrăvani]. Kriza János — Orbán Balázs — Benedek Elek és Sebesi Jób, *Székelyföldi gyüjtés* (MNGy III), Budapest, 1882, p. 350—354.

2. *Az ördög meg a szegény ember* [Dracul şi omul sărac]. Kálmány Lajos, *Koszorúk az Alföld vad virágaiból,* Arad, 1878, vol. II, p. 207.

3. *A nemes úr meg az ördög* [Nemeşul şi dracul]. Berze Nagy János, *Baranyai magyar néphagyományok,* Pécs, 1940, vol. II, nr. 148, p. 333—334.

Versiunea I B

4. *A szegény ember fát vágott az erdőn* [Omul sărac a tăiat lemne în pădure], în „Néprajzi Közlemények", II (1957), nr. 3—4, p. 185—190.

5. *A jeles szolga* [Sluga drăcoasă]. Vikár Béla, *Somogy megye népköltése* (MNGy, VI), Budapest, 1905, nr. 10, p. 312—314.

6. *A szólgalegény* [Sluga]. Berze Nagy János, *op. cit.*, vol. II, nr. 149, p. 335—336.

7. *Mondagyüjtésemből...* [Din colecţia mea de legende...]. Relkovic Neda, în „Ethnographia", XXXVIII (1927), p. 126.

8. *Az öreg és a csodálotos vándorló* [Bătrînul şi drumeţul ciudat]. Ortutay Gyula, *Fedics Mihály mesél* (UMNGy, I), Budapest, 1940, p. 262—277.

Versiunea II

9. *Az ördög mint szolga* [Dracul ca slugă]. Horger Antal, *Hétfalusi csángó népmesék* (MNGy X), Budapest, 1908, nr. 43, p. 384—390.

10. *Az ördög a szegény ember barátja* [Dracul, prietenul omului sărac]. A.I.E.F. Cluj, mg. 369 I c + II a. Inf. Bikfalvi Róza (53 a), Sic — Gherla. Culeg. şi tr. Nagy O., V 1960.

11. *Mese a huszárról meg az ördögről* [Poveste despre husar şi drac]. Manuscris în posesia cercetătorului J. Faragó. Inf. Gáll Mihály (70 a), Sînsimion — Ciuc. Culeg. Gáll Mihály, VI 1967.

CONGRESUL UNIUNII FOLCLORIȘTILOR IUGOSLAVI

În orașul Prizren, provincia Metohia - Kossovo, din republica Serbia (R.S.F.Iugoslavia) a avut loc între 10 și 13 septembrie cel de al XIV-lea Congres al Uniunii folcloriștilor iugoslavi. Acest congres are loc anual, fiind organizat de fiecare dată de către altă republică federativă.

Prin importanța sa în viața științifică a țării, congresul reunește pe cei mai de seamă specialiști iugoslavi, ca și o serie de invitați de peste hotare. (Anul acesta au fost reprezentate : Bulgaria, Cehoslovacia, Danemarca, R.D.Germană, R.F.Germană, Japonia, România, Uniunea Sovietică și Ungaria.)

Lucrările congresului s-au desfășurat în ședințe plenare, ca și în secții, timp în care s-au ținut un număr aproximativ de 80 de referate. Cele două teme ale congresului au fost : 1) Folclorul provinciei Kossovo-Metohia și 2) Elemente comune și specifice în folclorul popoarelor și grupurilor etnice din Iugoslavia și din Balcani.

La prima temă au prezentat referate în special folcloriștii iugoslavi, tratînd diferite probleme privind folclorul literar, muzical, instrumentele populare, ca și aspecte ale interferenței dintre arta cultă și cea populară sau ale rolului folclorului în viața social-culturală și în relațiile internaționale.

Problematica mai largă a celei de-a doua teme a adus o mai mare participare internațională. Pentru a avea o imagine a orientării referatelor, cităm cîteva titluri : *Probleme metodologice ale studiului genezei muzicii în Balcani* (dr. Hrovatin) ; *Cîteva elemente comune în tradiția muzicală a popoarelor balcanice* (dr. Richtman) ; *Elemente comune și specifice în dansurile populare din Balcani* (El. Dopudgia) ; *Internaționalismul poeziilor partizanilor din Iugoslavia* (dr. Gusev) etc.

Delegația română, participantă la congres, a prezentat în cadrul aceleiași teme următoarele comunicări : *Unele aspecte ale folclorului tradițional, comune la poporul român și iugoslav - Lazărul* (El. Moldoveanu-Nestor), *O contribuție la studiul comparativ al folclorului românesc și cel din Iugoslavia - Dansul călușarilor* (Anca Giurchescu), *Trăsături stilistice ale dansurilor populare românești în complexul sud-est european* (Em. Balaci) și *Sisteme ritmice în muzica populară a popoarelor balcanice* (Em. Comișel).

Lucrările congresului au continuat prin dezbateri în cadrul secțiilor (de cultură spirituală, literatură, muzicologie și coregrafie), în care s-au abordat atît probleme legate de tematica centrală a congresului, cît și probleme mai speciale, cum ar fi cele ale ritmului în muzica vocală și instrumentală din Iugoslavia, ale poeziei epice contemporane sau ale raportului dintre cercetarea științifică și valorificarea practică a rezultatelor pe plan național și internațional în coregrafie.

Lucrările congresului au fost completate de un număr de manifestări cu caracter folcloric deosebit de interesante, atît din punct de vedere științific — dată fiind autenticitatea prezentării lor —, cît şi pentru reala lor valoare artistică. Cu acest prilej am putut cunoaşte desfăşurarea unei nunţi din Prizren cu toate obiceiurile locale, melodiile arhaice asemănătoare hăulitului — executate cu o emisie vocală specială —, ca şi dansurile de femei ce se desfăşoară fără acompaniament (com. Sredkca) sau dansurile războinice ale şiptarilor etc.

La acest congres s-a subliniat necesitatea unui schimb cît mai intens de idei şi informaţii între specialiştii din diferite ţări pe calea schimbului de publicaţii, a colaborărilor la reviste străine de specialitate, a vizitelor reciproce de studiu etc., toate aceste acţiuni avînd ca scop crearea unei cît mai largi baze de informare pentru viitoarele lucrări de folclor comparativ. De asemenea, în ceea ce priveşte studiul comparativ al dansului popular, s-a lansat ideea unei participări mai masive a specialiştilor la diferite festivaluri cu ocazia cărora să se organizeze şi colocvii de specialitate.

Anca Giurchescu

CONFERINŢA ,,ASOCIAŢIEI ETNOLOGILOR IUGOSLAVI''

Între 16 şi 20 septembrie 1967, s-a ţinut la Vîrşeţ în R.S.F.Iugoslavia a IX-a Conferinţă a ,,Asociaţiei etnologilor iugoslavi''. La această conferinţă au fost invitaţi delegaţi şi oaspeţi străini. Din U.R.S.S. au participat V.P. Alexeev şi J.V.Bromlej, directorul Institutului etnografic, ,,Mikluho Maklai'' din Moscova; din R.P.Polonă, A Kutrzeba-Pojnarowa, de la Institutul de istorie a culturii materiale din Varşovia; din R.S. Cehoslovacă, J.Vareka, profesor la Universitatea din Praga: din R.P.Bulgaria, Gh.Vakarelski, iar din Republica Socialistă România prof. acad. Emil Petrovici şeful delegaţiei, Romulus Vulcănescu şi Dumitru Pop din partea Institutului de etnografie şi folclor, Liviu Marcu din partea Institutului de studii sud-est europene.

,,Asociaţia etnologilor iugoslavi'' şi-a propus să dezbată în această conferinţă:

1) problemele etnogenezei şi ale diferenţelor etnice,

2) metodele de cercetare etnologică a aşezărilor ameninţate şi rezultatele acestor cercetări şi

3) cercetări etnologice în mediul grupelor etnice iugoslave din Republica Socialistă România şi al românilor din R.S.F.Iugoslavia.

Conferinţa a fost deschisă şi condusă de prof. Milovan Gavazzi, preşedintele Asociaţiei şi etnolog de reputaţie internaţională, care a depus o muncă susţinută în desfăşurarea lucrărilor.

Din ,,problemele etnogenezei şi ale diferenţierilor etnice'' remarcăm comunicările: *Terminologia culturii populare ca index etnografic* de Ch.Vakarelski; *Rolul migraţiei popoarelor în făurirea comunităţilor etnice* de V.P.Alexeev şi J.V.Bromlej; *Rolul grupurilor endoganice în etnogeneza popoarelor iugoslave* de P.Vlahovici; *Determinarea etnică şi diferenţierea naţională în regiunea Kossovo-Metohia* de M.Barjaktarovici; *Mirkoievicienii din Muntenegru şi determinarea lor etnică* de J.Vukmanovici; *Probleme şi metode de cercetare asupra diferenţierilor etnografice în Polonia* de A.Kutrzeba-Pojnarowa; *Crearea grupului torbeşilor, urmare a acţiunii de islamizare* de G.Palikruseva; *Bilingvismul folcloric* de D.Pop.

În această primă parte a conferinţei s-a remarcat opoziţia unor teze teoretice şi poziţii metodologice. În ansamblul lor etnologii concep ,,etnogeneza'' ca un proces de integrare social-culturală prin elementele ei etnogenezice, bine determinate în timp şi spaţiu, iar ,,diferenţierea etnică'' ca un proces de relativă dezintegrare social-culturală în anumite stadii de dezvoltare a culturii unui popor.

Comunicările relative la ,,metodele cercetării etnologice în aşezările ameninţate şi rezultatele acestor cercetări" au prezentat succesele obţinute în acest domeniu în ţările participante la conferinţă. Ele s-au referit la : *Metode de investigaţie etnologică în zona Porţilor de Fier* de Romulus Vulcănescu ; *Cercetări etnologice în aşezările ameninţate din zona Porţilor de Fier* de D.Drljaca ; *Metode de cercetare a culturii populare în ţinuturile ameninţate* de J.Vareka ; *Metoda cercetării relictelor în unităţile rurale* de N. Pesici-Maximovici ; *Sarandarul din observaţiile etnologice în zona Porţilor de Fier* de S. Zecevici.

Comunicările relative la această temă şi discuţiile vii purtate au subliniat, printre altele, nevoia presantă a unui schimb constant şi multilateral de experienţă metodologică în cercetările aşezărilor supuse strămutărilor. În unanimitate, participanţii la Conferinţă s-au interesat de experienţa etnologică în zona Porţilor de Fier, efectuată paralel de etnografii români şi iugoslavi, ca şi de rezultatele obţinute de etnografii români şi cercetările lor complexe şi multidisciplinare din ultimii ani. Cu această ocazie s-a luat cunoştinţă de structura instituţiilor culturale care dirijează, coordonează şi efectuează lucrări ştiinţifice de tip complex, în Iugoslavia şi România, în zonele supuse strămutărilor prilejuite de marile construcţii hidroenergetice.

Comunicările referitoare la ,,cercetări etnologice în mediul grupelor etnice iugoslave din Republica Socialistă România şi al românilor din R. S. F. Iugoslavia" au abordat ca subteme : *Aşezările româneşti din Valea Caraşului* de T. Milovan ; *Casa la românii din sudul Banatului* de M. Boskovici ; *Diferenţe dialectale în graiul românilor bănăţeni* de Radu Flora ; *Studiul etnolingvistic al enclavelor sîrbo-croate de pe teritoriul României* de acad. Emil Petrovici şi *Forme tradiţionale ale familiei în satul Sviniţa* de Liviu Marcu.

Această ultimă parte a conferinţei a suscitat discuţii de ordin istorico-etnografic, referitoare la intermigraţia popoarelor din sud-estul Europei, la structura etnolingvistică a unor grupuri etnice în convieţuire şi la formele dinamicii culturilor populare privite de-a lungul secolelor.

În cadrul programului conferinţei a fost prevăzută şi efectuată vizitarea unui sat românesc din Banatul sîrbesc şi vizionarea unui spectacol folcloric şi a unei gale de filme documentare.

În confruntarea de idei şi materiale ştiinţifice, delegaţii şi oaspeţii din ţările vecine şi prietene Iugoslaviei au avut prilejul să cunoască preocupările de specialitate şi înaltul nivel profesional al etnologilor iugoslavi şi să schimbe cu ei multe şi fructuoase opinii asupra rezultatelor cercetărilor lor concrete.

Romulus Vulcănescu

Folk Song U.S.A. 111 Best american ballads. *Collected, adapted and arranged by John A. Lomax and Alan Lomax. Music arrangements by Charles Seeger and Ruth Crawford Seeger. Alan Lomax editor. Signet books Q 2789. Published by the New American Library. New York — Chicago, 1966, 512 p. cu ex. muz.*

Folcloristica din S.U.A. are, faţă de cea din alte ţări, o situaţie particulară datorită specificului dezvoltării social-istorice, specific care a determinat trăsăturile proprii ale folclorului american. În principiu, la procesul de formare a folclorului din Statele Unite, principalele grupuri naţionale au adus tradiţii diferite, dar numai cîteva au jucat un rol esenţial în acest proces, care trebuie conceput nu atît ca o sumă de tradiţii, ci în primul rînd ca o evoluţie a lor. Folclorul american îşi justifică astfel numele înainte de toate prin creaţiile sale originale, născute pe pămînt american şi izvorîte din realitatea americană. Partea sa cea mai reprezentativă e contribuţia a trei grupuri mari de populaţii : indienii băştinaşi, anglo-celţii şi negrii africani. Dintre acestea, folclorul anglo-celt şi cel negru s-au aflat în strînsă legătură şi interinfluenţă — favorizate de comunitatea parţială de limbă, negrii adoptînd limba engleză pentru foarte multe creaţii folclorice. O altă problemă caracteristică, căreia folcloristica americană trebuie să-i facă faţă, o constituie diferenţierea cîntecului folcloric propriu-zis (*folksong*) — tradiţional, colectiv, oral şi în majoritatea cazurilor anonim, corespunzînd deci accepţiunii europene a termenului „cîntec popular" — de aşa-numitul *popular song*, categorie intermediară între folclor şi arta cultă (*cultivated art*) şi cuprinzînd creaţii pseudo-folclorice, cu circulaţie largă, dar cu caracter comercial.

Volumul de faţă — conceput de autori ca o încercare de a fixa o imagine sintetică a cîntecului folcloric anglo-celto-african din Statele Unite — cuprinde numai cîntece în limba engleză, iar dintre acestea numai pe acelea la care americanii au contribuit în mod activ, fie creîndu-le integral (versuri şi melodie), fie adaptîndu-le. Materialul a fost cules (sau spicuit din alte publicaţii), adaptat şi aranjat de către John A. Lomax şi Alan Lomax. Folclorist cu o bogată activitate publicistică (a editat, printre altele, o antologie sonoră a muzicii populare româneşti, pe baza colecţiei aflate în arhiva Institutului de folclor din Bucureşti), Alan Lomax este reputat ca principala autoritate în materie de muzică folclorică americană. Activitatea lui în acest domeniu o continuă pe aceea a tatălui său, John A. Lomax, culegător pasionat al cîntecelor de cowboy şi ale pionierilor marelui Vest, unul din fondatorii (în 1916) Societăţii de folclor texan. Cîntecele publicate în volumul de care ne ocupăm aparţin ca specie „baladei" în accepţiunea restrînsă a termenului, aşa cum o ilustrează folclorul popoarelor apusene, unde prin „baladă" se înţelege un cîntec lirico-narativ de factură nuvelistică, conţinînd întîmplări şi drame din viaţa cotidiană, şi de proporţii inferioare cîntecului epic oriental. Materialul — reprezentînd o selecţie a celor mai importante piese de acest fel din folclorul american, alese după criterii de „frumuseţe, varietate, durabilitate şi cantabilitate" — este repartizat în 11 capitole, urmînd o clasificare, destul de laxă, după sfera tematicii poetice : 1) balade cu animale, 2) balade despre eros, 3) balade dansate, 4) cîntece de soldaţi, 5) cîntece de marinari, 6) balade ale tăietorilor de lemne, ale vînătorilor şi ale minerilor, 7) cîntece de cowboy, 8) balade ale fermierilor, 9) balade şi cîntece ale muncitorilor feroviari, 10) balade de violenţă sîngeroasă, 11) cîntece religioase (*spirituals*). Foarte util şi instructiv se dovedeşte sistemul de însoţire a fiecărui cîntec de un comentariu variat ce împleteşte inteligent date sociologice, istorice, etnografice, psihologice, anecdotice, de natură a crea pentru cititor ambianţa perceptivă cea mai propice pentru înţelegerea pieselor. Unele dintre comentarii (introd. la cap. III, V, VI, VII, nr. 30, 40—44, 48—54, 68—70, 74, 75, 80, 92), cu totul remarcabile, sînt adevărate tablouri de gen, concise, pitoreşti sau dramatice, dînd o imagine vie şi sugestivă a ceea ce este esenţial şi tipic pentru viaţa baladelor şi a cîntăreţilor populari.

Cea mai numeroasă categorie o formează baladele şi cîntecele legate de anumite ocupaţii, cîntece născute în cursul colonizării teritoriului, din epoca pionieratului şi pînă în perioada contemporană (fără a include însă producţiile folclorice urbane din anii mai recenţi, a căror introducere într-o antologie trebuie justificată de o răspîndire şi o şlefuire artistică adecvată). Tăietori de păduri, vînători de bizoni, crescători de animale, fermieri, mineri, plutaşi, cărăuşi sau marinari, oamenii care au împins frontiera spre vest erau fascinaţi de cîntec. Antologia citează o întîmplare elocventă :

„Se zice că Davy Crockett avu o păţanie dintre cele mai ciudate cu o vioară. În drum spre Texas, prin ţinuturile sălbatice, Davy a auzit o vioară ţipînd din mlaştinile adînci ale Mississippiului. Luîndu-se după glasul ei, ajunse la un torent în mijlocul căruia un preot stătea în cabrioleta sa, scrîşnind pe vioară «Pîrîiaş zglobiu », în timp ce apa spumega ameninţător împrejurul lui. — « Ce naiba faci aici, maimuţoi caraghios »? strigă la el Crockett. — « Vai de mine», spuse preotul, « m-am împotmolit în mijlocul apei, gata să mă înec în orice clipă. Ştiam eu că aş fi putut să-mi scuip plămînii mult şi bine fără să conving pe cineva să vină încoace, dar dacă m-aş apuca să zic ceva din cutia asta drăcească, la 10 mile de s-ar afla vreun păcătos de ăsta îmbrăcat în piele de căprioară şi tot ar veni încoace în trap ! »”.

O parte din aceste balade au urmat drumul cirezilor de vite din sudul Texasului către nord, spre pieţele de desfacere ; sînt cîntecele de cowboy, aspre ori trenante, oglindind imensitatea preriilor — ţinut blestemat unde, după cum se exprima un cowboy, ,,poţi să priveşti mai departe şi să vezi mai puţin decît oriunde în lume”. Altele au însoţit, în marşul lor spre vest, pe vînătorii de bizoni şi marea armată a căutătorilor de aur din 1849. Impresionante sînt cîntecele tăietorilor de lemne (nr. 48, 50, 51) şi ale coloniştilor care, după decretul federal din 1862, au populat Marea Prerie. Locuind în bordeie subterane, adevărate vizuini de animale, primii stabiliţi au luptat din greu cu climatul şi fauna ostilă a preriei. Un cîntec spune : ,,Casa mi-e clădită din ţărînă naţională, / Pereţii ei sînt ridicaţi după regulament, / Acoperişul nu e înclinat, ci neted şi întins, / Iar dacă se întîmplă să plouă sînt veşnic ud. / Ce fericit sînt cînd mă strecor în pat : / Un şarpe cu clopoţei îmi şuieră melodios la căpătîi / Şi un miriapod sprinţar, lăsînd sfiala la o parte, / Mi se furişează pe pernă şi în ureche. / (Refren) Ura, pentru noul comitat ! ţinut al libertăţii, / Ţinut al ploşniţelor, lăcustelor şi puricilor ; / Îi voi cînta elogiul, îi voi spune faima, / În timp ce mor de foame la chemarea guvernului.” Un capitol e consacrat cîntecelor marinăreşti — aşa-numitelor *shanties* (> fr. *chantez*) — ale luntraşilor de pe marile rîuri şi ale corăbierilor de pe clippere şi baleniere. Executate de întregul echipaj la anumite manevre, la cabestan, ridicînd ancora, la troliu sau la pompele de scos apa, ele erau conduse de un *shanteyman* — cîntăreţ solist care începea strofa, urmat apoi de restul grupului. Aceste *shanties* intră în rîndul cîntecelor de muncă, în sensul strict al termenului, al cîntecelor menite să slujească direct o activitate fizică, coordonînd şi stimulînd mişcările unui grup de oameni care fac aceeaşi muncă. Marea tradiţie africană a cîntecelor de muncă a fost continuată în Statele Unite de negrii aduşi ca sclavi. Creaţiile de acest fel ale negrilor americani alcătuiesc o impresionantă şi tragică epopee a muncii lor pe pămîntul Lumii Noi, păstrînd memoria acelor timpuri cînd ,,lucrai de cînd puteai (să vezi) pînă nu mai puteai, iar ei poate te plăteau sau poate nu”. Sudul a fost defrişat, grînele recoltate, bumbacul împachetat în baloturi, vapoarele încărcate, digurile ridicate, şoselele şi calea ferată construite — toate în ritmul cîntecului colectiv al negrilor. În colecţie se află cîteva exemple superbe de cîntece de muncă ale negrilor, culminînd cu două cîntece-baladă de muncă forţată (nr. 86, 93) şi cu un cîntec al lucrătorilor de traseu la calea ferată (nr. 78) — adevărată dramă miniaturală, unde şeful echipei, solistul, grupul, uneltele, şinele şi trenul care se apropie au fiecare rolul lor. Printre cîntecele satirice ale negrilor deosebit de realizat este ,,The Boll Weevil”, baladă cupletistică într-un ton de ironie lugubră, bocet hilar şi resemnare sarcastică, despre ravagiile omidei parazite a bumbacului care, la începutul secolului, a infestat culturile din sud, provocînd scăderea catastrofală a producţiei şi şomajul a mii de muncitori negri. Cea mai populară baladă din folclorul american este o creaţie comună a negrilor şi albilor — balada despre ,,John Henry”. Ea se bazează pe un fapt petrecut în 1873 în timpul construcţiei tunelului Big Bend al căii ferate C.&.O. Provocat de şeful echipei, negrul John Henry, mînuind un ciocan, se ia la întrecere cu perforatorul pneumatic, reuşind să reziste mai mult decît unealta automată, care se rupe. El moare din pricina efortului, dar, în această luptă a ,,cărnii împotriva aburului”, John Henry dovedeşte că omul e superior instrumentelor sale : ,,John Henry i-a spus şefului : / Un om nu e nimic decît un om / Şi mai înainte de a mă lăsa bătut de acel perforator pneumatic / Voi muri cu ciocanul meu în mînă”. Pînă azi eroul acestei balade e invocat de muncitorii americani ca un simbol al energiei neînfrînte a omului de rînd : ,,Omule”, spunea un feroviar, ,,gîndeşte-te la John Henry ! N-a perforat el mai mult de 100 de mile într-o zi ? Şi nu sînt sigur că a fost ziua lui cea mai bună. Nu omule, nu sînt sigur !”.

Tradiţia europeană anglo-celtă a baladei de curte se manifestă mai clar (şi e explicabil) în baladele de dragoste, dintre care unele păstrează ecouri din cultura elisabetană, ca acest motiv, familiar urechilor tuturora :

A poor lonesome turtle dove
Setting on a vine,
Mourning for his own true love,
Just as I mourn for mine.

Amărîtă turturea,
Cînd rămîne singurea,
Căci soţia şi-a răpus,
Jalea ei nu e de spus.

Dar oamenii vestului sălbatic nu au întîrziat să aducă şi neoanacreontismului corectivul necesar : ,,Iubirea e un lucru nostim / În formă de şopîrlă, / Ce-ţi aleargă în sus pe şira spinării / Şi te ciupeşte de pipotă”. Bine reprezentată în folclorul anglo-american este subcategoria baladelor de iubire tragică, gelozie morbidă şi crimă pasională, ce continuă firul unei vechi tradiţii anglo-europene, aşa cum apare ea în ,,Lord Douglas”, ,,Barbara Allen” ori ,,The Golden Willow Tree”. O notă specific americană o are balada ,,Frankie and Albert”, în care amanta înşelată se răzbună. Baladele de violenţă sîngeroasă, despre bandiţi de drumul mare, constituie o temă favorită a folclorului american. Din cele date în cap. XI se remarcă, prin realizarea ei artistică, balada despre ,,Sam Bass”.

Principala critică pe care o aducem antologiei este aceea de a înfăţişa cîntecele într-o formă prelucrată, în care ele nu vieţuiesc în realitatea folclorică. Uzînd, sau abuzînd, de libertatea creatoare a oricărui interpret folcloric, autorii au creat ,,versiuni personale” (după expresia lor) de cîntece, combinînd strofele de text ,,cele mai bune”, iar în anumite cazuri construind chiar melodii-suport pentru unele texte — aşa cum declară în prefaţă (p. XI). La rîndul lor, melodiile au fost simplificate şi schematizate, adăugîndu-li-se un aranjament de pian (autori Charles şi Ruth Seeger), care accentuează şi mai mult caracterul de prelucrare personală a materialului. Oricît de folclorizant ar fi, acompaniamentul de pian rămîne artificial, deoarece : a) în folclorul american baladele se execută cel mai des fără acompaniament ; b) dacă, totuşi, există un instrument, acesta e banjoul, vioara sau o varietate de ţambal numit *dulcimer* ; c) structura acompaniamentului popular e ritmico-armonică, iar nu melodico-armonică (şi uneori polifonă) aşa cum o realizează aranjamentul pianistic, care dublează în permanenţă la una dintre voci linia melodică vocală, chiar la recitative. S-a renunţat, de asemenea, la interludiile instrumentale dintre strofe, de care interpretul popular se serveşte pentru a crea o variaţie şi a căpăta un răgaz. Ba, şi mai rău, autorii aranjamentului muzical adresează (în *Cuvîntul înainte*, p. XVII) celor ce vor să folosească cartea îndemnul straniu de a încerca să-şi improvizeze ei înşişi interludiile absente. Se desprinde astfel concluzia că autorii au intenţionat să creeze *modele de cîntec folcloric*, tipuri ideale, balade exemplare, redînd cîntectul popular nu aşa cum îl vede poporul, ci aşa cum îl văd ei — poziţie foarte apropiată de opera cultă. Aranjatorii muzicali intră chiar în plin tărîm de creaţie cultă atunci cînd declară că ,,se poate face orice se vrea cu un cîntec popular” (p. XVI). Această atitudine intră însă în contradicţie cu caracterul mai ştiinţific al comentariilor, unde sînt citate părerile interpreţilor populari, diferite relatări, snoave şi anecdote, toate în vorbirea brută, neprelucrată a informatorilor, şi unde se dau de asemenea, deşi inconsecvent, date despre persoana de la care s-a cules cîntecul. Apare astfel o netă discordanţă între scopul mărturisit — acela de a da o imagine reprezentativă a cîntecului folcloric american — şi procedeul de ,,adaptare şi aranjare” folosit de autori, care lasă pe de altă parte să se înţeleagă că o parte din cîntece au fost înregistrate pe documente sonore. Singura explicaţie este conceperea volumului nu ca o antologie folcloristică ştiinţifică, ceea ce ar fi redus considerabil numărul de cumpărători, ci ca un *Liederbuch* — simplă carte de cîntece, antologie de buzunar, care se adresează oricărui amator, fie el cîntăreţ sau folclorist. Pentru a măsura la amplitudinea ei reală deviaţia de la autenticul folcloric a colecţiei de care ne ocupăm, se cuvine însă să amintim că balada populară anglo-americană, ca în general balada apuseană, a întreţinut o legătură mult mai puternică cu arta cultă decît este cazul la baladele popoarelor est- şi sud-est europene. (Convergenţa se observă la Macpherson-Ossian, Thomas Percy, Robert Burns.) Aranjamentul autorilor, în cazul nostru, chiar dacă modifică aspectul cîntecului, se pare că nu îi falsifică totuşi nici conţinutul, nici structura.

O observaţie minoră. În distribuirea baladelor pe capitole tematice se uzează uneori de elemente secundare, de amănunte nesemnificative, care nu îndreptăţesc introducerea piesei la locul unde a fost pusă (ex. nr. 2, 3, care sînt cîntece de leagăn, nr. 9, dramă a logodnicilor, nr. 10, care e o baladă programatică despre popor, nr. 53 şi 76, în care esenţialul este emigrarea, ş.a.). Neajunsurile metodei se vădesc mai cu seamă în cap. XI, cel mai compozit, unde se amestecă subiecte despre aşa-numiţii *desperadoes* (mari criminali) şi despre crime pasionale, cu cele despre revoltaţi sociali (,,Po' Laz' us''), viaţa în penitenciare şi pe plantaţii, munca forţată, toxicomani. Şi una majoră ; cartea nu-şi pune nici un fel de probleme de descriere sau sistematizare muzicală, iar piesele sînt date fără vreo reglementare a înălţimii grafice.

Cele trei apendice (1) izvoarele materialului folosit în antologie şi comentarii, 2) bibliografie selectivă şi adnotată a publicaţiilor despre folclorul american, 3) listă selectivă a înregistrărilor pe discuri) sînt binevenite pentru familiarizarea cititorului cu mişcarea de culegere, cercetare şi popularizare a folclorului american.

Parcurgînd colecţia, se desprinde portretul realist al unui popor; o artă stăpînită de un suflu whitmanian, a cărei temă centrală o constituie omul obişnuit : ,,Pe el îl cînt, omul simplu, omul independent''. Iar folcloristului ,,îi revine datoria de a pleda pentru omul de rînd'', scrie A. Lomax, mărturisindu-şi deschis atitudinea democratică, militantă.

Prin publicarea acestei antologii, *The New American Library* aduce un util serviciu popularizării şi accesibilizării modice a unei părţi reprezentative din originalul tezaur de cîntece folclorice americane.

N. Rădulescu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice,* cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii,* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, *Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, *Texte din literatura poporană română*, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, *Balada populară română*, 1966, 548 p.+16 pl., 23 lei.

* * * *Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende*, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 1—102 București, 1968

I.P.I. – c. 6213

43.407

Lei 12 —

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI Nr. 2

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: *Redactor responsabil adjunct:*

Prof. univ. MIHAI POP ION GOLIAT

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; DUMITRU POP ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION VLĂDUŢIU ; OVIDIU BÎRLEA ; GHEORGHE CIOBANU ; NICOLAE RĂDULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 1968 Nr. 2

SUMAR

Pag.

STUDII

GHEORGHE CIOBANU, Naţional şi universal în folclorul muzical românesc 105
ANDREI BUCŞAN, Probleme ale ritmului dansului popular românesc . . . 111
ANTON BALOTĂ, Funcţiunea socială a cîntecului bătrînesc. De la balada ,,Sora păcurarului'' la ,,Kira Kiralina'' 123

MATERIALE

DUMITRU POP, Contribuţii la studiul jocurilor de priveghi din zona văii Gurghiului 131
DOINA T. NEGULESCU, Evoluţia povestitului în Drăguş—Făgăraş 143
VALENTIN BĂINŢAN, Tînjaua — obicei tradiţional din Maramureş . . . 159
EUGENIA CERNEA, ,,Udătoriul'' — versiune maramureşeană a obiceiului agrar închinat plugarului care iese cel dintîi la arat 163
ISTVÁN ALMÁSI, Repertoriul de cîntece populare româneşti la maghiarii din Braniştea 171

NOTE şi RECENZII

IORDAN DATCU, Folcloristul Ion Bîrlea la 85 de ani 181
RADU NICULESCU, Probleme de literatură populară la al V-lea congres al Asociaţiei internaţionale de literatură comparată 185
OVIDIU BÎRLEA, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, 1967, Editura pentru literatură (Radu Răutu) 189

Rev. etn. folc. tom. 13, nr. 2 p. 103–194 Bucureşti, 1968

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 1968 N° 2

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

GHEORGHE CIOBANU, National et universel dans le folklore musical roumain 105
ANDREI BUCȘAN, Problèmes du rythme de la danse populaire roumaine . . 111
ANTON BALOTĂ, La fonction sociale de la ballade populaire roumaine . . . 123

MATÉRIAUX

DUMITRU POP, Contribution à l'étude des jeux des veillées dans la zone de Gurghiu 131
DOINA T. NEGULESCU, L'évolution de l'art de conter à Drăguș—Făgăraș 143
VALENTIN BĂINȚAN, *Tînjaua*, coutume traditionnelle du Maramureș . . 159
EUGENIA CERNEA, *Udătoriul*, version du Maramureș de la coutume fêtant le laboureur qui sort le premier aux champs 163
ALMÁSI ISTVÁN, Les chansons populaires roumaines dans le répertoire des Magyars de Braniștea 171

NOTES ET COMPTES RENDUS

IORDAN DATCU, Le folkloriste Ion Bîrlea à son 85^{e} anniversaire 181
RADU NICULESCU, Problèmes de littérature populaire au V^{e} Congrès de l'Association internationale de littérature comparée 185
OVIDIU BÎRLEA, *Poveștile lui Creangă*, Bucarest, 1967, Editura pentru literatură (*Radu Răutu*) 189

Rev. etn. folc. Tome 13, n° 2 p. 103—194 Bucarest, 1968

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL ÎN FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC*

GHEORGHE CIOBANU

Pentru realizarea formei naționale a artei lor, reprezentanții școlilor naționale au apelat, după cum se știe, la muzica populară. La început s-au folosit îndeosebi melodii, dar și fragmente melodice populare, și numai ceva mai tîrziu s-a ajuns la utilizarea unor particularități modale, ritmice, stilistice. Din cauză că s-a recurs cel mai adesea la elemente de suprafață ale creației populare — este cu totul neînsemnat numărul compozitorilor care să se fi ocupat în mod special cu cercetarea folclorului și deci să fi avut posibilitatea să pătrundă în tainele acestuia —, s-a ajuns cu timpul să se considere de unii utilizarea folclorului ca o frînă în calea dezvoltării artei muzicale. Ceva mai mult, constatarea că zona de răspîndire a unor elemente ale folclorului depășește cu mult granițele unei țări — așa cum vom sublinia și noi mai departe — a determinat pe unii să pună la îndoială existența specificului național chiar și în folclor. Nu este mai puțin adevărat că la formarea unor asemenea păreri au contribuit și unii folcloriști care s-au grăbit să fixeze pentru folclorul patriei lor unele trăsături care s-au dovedit, pînă la sfîrșit, de nesusținut[1].

Abordăm tema enunțată în titlul articolului nostru cu gîndul de a înlătura îndoiala unora — dacă vor fi existînd printre noi — cu privire la caracterul național al folclorului muzical și de a contribui la lămurirea problemei puse în discuție.

Cercetările întreprinse în domeniul etnomuzicologiei, mai ales după anul 1950, au dus la constatarea existenței în folclorul muzical de pretutindeni — ca și în celelalte domenii ale artei populare, de altfel — a unor elemente, motive, sisteme, procedee de creație etc. răspîndite pe arii geografice nebănuit de întinse. Într-adevăr, muzica tuturor popoarelor folosește un sistem tonal care, în liniile lui mari, este același peste tot; pretutindeni creația muzicală se prezintă turnată în forme arhitectonice asemănătoare, după cum peste tot putem întîlni aproape aceleași formule melodice și ritmice, aceleași melodii cu ambitus care prezintă același

---

* Articolul de față reprezintă comunicarea ținută, la 10 mai 1967, în cadrul Sesiunii științifice a corpului didactic din Conservatorul „Ciprian Porumbescu", București.

[1] Vezi Const. Brăiloiu, *Folklore musical*, în „Encyclopédie de la musique", Paris, Fasquelle, (1959), t. II (p. 88—113), passim.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 105—110, București, 1968

număr de trepte[2]. Același sistem ritmic — de pildă, ,,giusto-silabicul" descris de Const. Brăiloiu[3] — se întîlnește pe o zonă ce cuprinde părți nu numai din Europa, ci și din Asia, Africa și chiar America[4]; stilul improvizatoric, întîlnit în folclorul românesc mai ales în doine și în balade, poate fi aflat de asemenea la popoarele balcanice, în Asia de sud și sud-vest, în Africa de nord, în Spania, la populația negroidă, ca și în vechile culturi muzicale bizantină și gregoriană; aceeași tehnică de emitere a sunetului, ca în jodel-ul tirolez, poate fi întîlnită nu numai în Alpi și în Carpați, ci și în Laponia, Formoza, insulele Solomon și centrul Africii[5]; în sfîrșit, aceeași emisie vocală poate fi aflată la țăranii din ținutul Oașului și la preoții budiști din Cambodgia. Ceva mai mult, s-au găsit variante ale aceluiași tip melodic în Cîmpia Dunării, în Macedonia iugoslavă și în Iran, la vechiul trib al Caraibilor, la un trib din nordul Canadei și la populația polineziană de pe insula pe care a fost omorît cunoscutul navigator, căpitanul Cook[6]. În fine, mai amintim descoperirea lui Const. Brăiloiu că sistemul ritmic folosit de copii în cîntecele și jocurile lor prezintă aceeași structură pe întregul glob pămîntesc[7]. Toate acestea dovedesc strînsa legătură ce există între creațiile muzicale ale popoarelor acestei lumi, demonstrează că ,, universalul" în folclorul muzical este o realitate ce nu poate fi negată sub nici o formă. Tocmai analogiile constatate au dezis afirmațiile pripite ale unora și au îndemnat și îndeamnă pe mulți la prudență cînd fac afirmații. Remarcăm însă, în același timp, că aceleași analogii constatate au determinat pe mulți să-și îndrepte atenția și să sublinieze îndeosebi ceea ce este comun în folclor, nu ceea ce este specific fiecărei națiuni[8].

Principalii factori care determină forma națională a culturii sînt, după cum se știe : a) modul de viață, b) factura psihică și c) limba. Primii doi factori — adică modul de viață și factura psihică — nu au fost încă suficient cercetați în ceea ce privește influența lor asupra culturii. Ca dovadă aducem faptul că trăsăturile pe care atît unul, cît și celălalt le imprimă artei sînt enunțate în termeni cu totul vagi, imprecişi. Pentru acest considerent — și cu speranța că se va veni cu contribuții prețioase în această direcție — nu mă voi referi decît la limbă, care de altfel este — după părerea noastră — factorul definitoriu al însăși națiunii. Cele ce comunic mai departe reprezintă rezultatul unor cercetări comparative întreprinse în ultimii ani.

---

[2] Const. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*, în ,,Musique russe", Paris, Presses universitaires, 1953, t. II, p. 329—391; W. Wiora, *Älter als die Pentatonik*, în ,,Studia memoriae Bélae Bartók sacra", Aedes Academiae scientiarum hungaricae budapestini, MCMLVI, p. 185—208; Lajos Bárdos, *Natürliche Tonsysteme*, în ,,Studia memoriae Bélae Bartók sacra", op. cit., p. 209—248.

[3] Const. Brăiloiu, *Le giusto-syllabic bichrone. Un système rythmique propre à la musique roumaine*, în ,,Polyphonie", Caiet 2, ,,Le rythme musical", Paris, 1948, p. 21—57; republicat cu unele corijări, cu titlul : *Le giusto-syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, în ,,Anuario musical", VII, Barcelona, 1952, p. 117—158.

[4] Vavrinecz Béla, *Ritmuri asimetrice*, în *Emlekkönyv Kodály Zoltán 70 születesnapjara.* Szerkestette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953 (traducere în limba română, la I. E. F.).

[5] Const. Brăiloiu, *A propos du jodel*, extras din ,,Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musik", Basel, Bärenreiter-Verlag, 1949; W. Wiora, *Jodeln*, în ,,Die Musik in Geschichte und Gegenwart", t. VII, Basel, I. M. Bärenreiter-Verlag, 1949, p. 74.

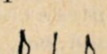
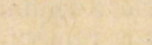
[6] Gh. Ciobanu, *Folclorul muzical și migrația popoarelor*, în ,,Revista de etnografie și folclor", t. 12 (1967), nr. 3, p. 197.

[7] Const. Brăiloiu, *La rythmique enfantine.* Notions liminaires, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956; publicat în românește de Emilia Comișel, cu titlul : *Ritmica copiilor*, în ,,Studii de muzicologie", vol. I, București, Edit. muzicală, 1965, p. 63—97.

[8] Const. Brăiloiu, *Folklore musical*, op. cit., p. 110—111; W. Wiora, *Älter als die Pentatonik*, op. cit., p. 189; Lajos Bárdos, *op. cit.*, p. 209; Em. Comișel, *Structura melodică a dansurilor populare*, în ,,Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 4, p. 399—400.

Există două categorii de fapte, strîns legate de limbă, care duc la determinarea laturilor importante ale specificului național în folclorul muzical: a) modul de organizare structurală a melodiei și a ritmului; b) preferința pentru anumite intervale muzicale.

În ceea ce privește modul de organizare structurală a melodiei și a ritmului, subliniem de la început strînsa legătură de pe o parte dintre melodie și ritm, iar pe de altă parte dintre acestea două și structura metrică a versului popular. În toate aceste trei sectoare se impune, ca lege, proporția cu bază binară: linia melodică prezintă — abstracție făcînd de ornamente — articulații de cîte două sunete sau multipli ai acestui număr; ritmul este alcătuit peste sisteme, din celule de cîte două durate, egale sau inegale, sau multipli ai acestora; metrul versului românesc este alcătuit din perechi de silabe, dintre care prima este accentuată, iar a doua neaccentuată, dar și din îmbinări de perechi. Pe scurt, proporțiile care se întîlnesc în melodie, ritm și vers în folclorul românesc sînt: 2 + 2 + 2 + 2; 2 + 2 + 4; 2 + 4 + 2; 4 + 2 + 2; 4 + 4; 2 + 6; 6 + 2. Cîntecele pe versuri de 6 silabe prezintă aceeași proporție cu bază binară, dar cu posibilități mai mici.

Aceeași unitate strînsă între melodie, ritm și vers există și în folclorul popoarelor vecine, numai că altele sînt aici proporțiile care se impun. În folclorul bulgar, de pildă, proporțiile cel mai frecvent întîlnite sînt: 3 + 2 + 3; 5 + 3; mai rar 3 + 5. În creațiile ce aparțin fondului vechi — cum sînt colindele și bocetele — întîlnim și proporția 4 + 4, este vorba însă de o moștenire de la populația autohtonă. Despre folclorul sîrb și rus putem afirma — dacă facem abstracție de frecvența anumitor măsuri de vers și de rolul mai mare sau mai mic pe care-l joacă accentul în organizarea versului, deci și a melodiei și ritmului — că lucrurile se prezintă la fel ca la bulgari, nu ca la noi[9]. Celula ritmică denumită *amfibrah* (), de pildă, poate fi întîlnită în folclorul românesc numai în refren și în ritmul pașilor de dans, în timp ce la bulgari, sîrbi, maghiari etc. este folosită și în afara refrenului. De asemenea, *dohmiacul* () se întîlnește la noi în melodiile pe versuri catalectice de 5 silabe — îl găsim totuși și în melodiile de dans și în ritmul pașilor, dar în combinație cu alte ritmuri —, pe cînd la unele popoare care folosesc versuri de 10 silabe — cum sînt cele slave, iranienii etc. — aceeași formulă ritmică este întîlnită frecvent.

---

[9] Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, „Revista de etnografie și folclor", t. 8 (1963), nr. 1–2, p. 41–64.

Cum se explică aceste diferențe ? Așa cum arătăm într-o altă comunicare prezentată la Secția de literatură și artă a Academiei Republicii Socialiste România[10], totul se explică prin limbă. Limba este cea care permite, prin posibilitățile fonetice și gramaticale de care dispune, apariția unui sistem de versificație cu trăsături proprii, iar prin intermediul acestuia trasează linia de organizare melodiei și ritmului. Cum nu există două limbi absolut identice, nu pot exista nici două sisteme de versificație absolut identice și, ca urmare, nici proporții absolut identice în organizarea structurală a melodiei și a ritmului creațiilor populare. Există, desigur, similitudini, ,,suprafețe de contact", dar nu identități.

Este important de reținut că, derivînd din limbă, structura versului — și o dată cu ea a melodiei și a ritmului — se bucură de aceeași durabilitate în timp ca însăși limba. Așa ne putem explica de ce toate melodiile împrumutate și asimilate sînt modificate conform tiparului structural al versului popular, de ce unitatea folclorului românesc este, din punct de vedere structural, atît de mare, cu toate condițiile istorice vitrege în care ne-am dezvoltat. Acest tipar structural alcătuiește adevărata tradiție, el este cel care imprimă trăsătura structurală de bază melodiei și ritmului folclorului românesc.

Ne vom referi, în continuare, la frecența mai mare a unor intervale în folclorul românesc. Fără să ne mai oprim asupra cunoscutei controverse privitoare la originea vocală sau instrumentală a muzicii, vom sublinia că încă din vechime s-a recunoscut limbii o oarecare muzicalitate. *Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior*, spunea Cicero (sec. I î.e.n.), iar Martianus Capella (sec. V e.n.) afirma : *accentus seminarium musices*[11]. Lingvistica vorbește și ea de muzicalitatea anumitor limbi, cum au fost greaca și latina în antichitate și cum sînt astăzi unele dintre cele din estul și sud-estul Asiei[12]. Limba vietnameză apare, de pildă, cînd este ascultată, ca o adevărată limbă cîntată. Ne putem da seama ce importanță mare prezintă aici intonația muzicală, dacă ne gîndim că o aceeași silabă poate căpăta sensuri diferite după cum este intonată pe un interval ascendent sau descendent, la aceeași înălțime, dar în registrul grav, sau mediu etc. În atare condiții, silaba *MA*, de pildă, poate însemna în limba vietnameză : *mamă*, *cal*, *dar* (conj.), *orez* (plantă), *mormînt*, *fantomă*[13]. Dar chiar și pentru limbile care folosesc accentul dinamic — cum este cazul cu limba română — lingviștii recunosc existența anumitor intervale.

În folclorul muzical se constată frecvența mai mare la unele popoare, mai mică la altele, a anumitor intervale. Terța mică, de pildă, se întîlnește foarte frecvent la români, dar destul de rar la bulgari ; în schimb, celula melodică de secundă mică este folosită de bulgari, dar nu și de români.

---

[10] Vezi nota 9.

[11] Dom Joseph Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, 1880, 213.

[12] *Gramatica limbii române*, vol. II, *Sintaxa*, București, Edit. Acad., 1954, p. 192 ; *Introducere în lingvistică*, București, Edit. științifică, 1965, p. 75.

[13] Nguyèn-Xuàn-Knóat (Vietnam) : Le Dàn bâu. Comunicare ținută cu prilejul Conferinței internaționale de folclor muzical, Sinaia, 1959. A apărut în rezumat în ,,Journal of the International Folk Music Council", vol. XII, 1960, W. Heffer and Sons Ltd., Cambridge, England, p. 31–32.

Terţa mare se întîlneşte la noi mai ales în combinaţie cu alte intervale — cum ar fi secunda mare, de exemplu —, dar se găseşte ca celulă melodică de sine stătătoare în folclorul maghiar. În melodiile bulgare se întîlneşte frecvent — mai ales la sfîrşitul melodiilor — saltul de septimă mică, însoţit de o icnitură sau de o interjecţie, iar la sîrbi cel de cvintă perfectă, în timp ce la noi asemenea cazuri aproape că nu există.

Din comparaţiile făcute, rezultă că pentru folclorul muzical românesc sînt specifice — ca frecvenţă, desigur — intervalele de secundă mare, terţă mică şi cvartă perfectă. Importanţa acestor trei intervale pentru muzica noastră populară mai rezultă şi din constatarea că, în genurile şi straturile mai vechi, ele stau la baza întregului sistem de modulaţii.

Cele menţionate cu privire la rolul jucat în unele limbi de către intonaţia muzicală şi frecvenţa diferită a anumitor intervale muzicale în folclorul popoarelor vecine nouă ne determină să atribuim tot limbii şi preferinţa pentru aceste intervale. Dacă ar fi ca această preferinţă să aibă altă cauză decît limba, n-ar trebui să existe diferenţe mai ales la popoare ca cele din zona balcanică, la care se constată legături atît de variate, de strînse şi de vechi.

Concluziile ce se impun în urma celor prezentate pînă aici ar fi — după părerea noastră — următoarele :

1. Arta muzicală — populară mai ales, dar şi cultă —, fiind creaţie a omului social, prezintă multiple şi variate similitudini, ba chiar legături, la popoarele de pe întreg cuprinsul globului terestru. Aceste similitudini şi legături alcătuiesc latura universală a acestei arte.

2. Datorită mijlocului de comunicare şi gîndire care este limba, creaţie tot a omului social, dar diferenţiată de la popor la popor, melodia şi ritmul capătă trăsături structurale proprii, particulare, iar unele intervale muzicale frecvenţe deosebite. Aceste trăsături structurale proprii şi intervalele muzicale preferate alcătuiesc latura naţională, probabil cea mai importantă, a creaţiei muzicale a fiecărui popor.

3. În decursul dezvoltării sale istorice, creaţia noastră muzicală s-a dezvoltat şi diversificat, iar tiparul de bază — ceea ce Lucian Blaga înţelegea, în fond, prin ,,matrice stilistică'' — s-a îmbogăţit, dar nu s-a schimbat în liniile sale esenţiale, aşa cum nu s-au schimbat sistemul fonetic şi gramatical al limbii. Aceasta a asigurat legătura şi echilibrul permanent dintre tradiţie şi inovaţie în folclorul nostru muzical.

4. Specificul naţional în folclor este o realitate pe care cercetarea comparativă o pune în lumină fără putinţă de tăgadă. Sarcina muzicologiei şi a etnomuzicologiei noastre este să găsească în continuare explicaţii clare, convingătoare, şi în ceea ce priveşte rolul factorilor : mod de viaţă şi factură psihică, a căror amprentă asupra întregii noastre culturi muzicale este indiscutabilă — o simţim, nu numai o bănuim —, dar deocamdată greu de definit.

NATIONAL ET UNIVERSEL DANS LE FOLKLORE MUSICAL ROUMAIN

L'auteur, après le rappel de la tendance de quelques compositeurs et musicologues de nier l'existence d'un caractère spécifique national tant dans la création cultivée que dans le folklore, révèle — en faisant

référence aux réalisations de l'ethnomusicologie — l'existence des mêmes éléments, systémes, procédés de création dans la musique de plusieurs peuples. Ce fait indique l'étroit rapport existant entre la création musicale des différents peuples et témoigne, en même temps, de l'« universel » dans la musique populaire.

Mais cette existence ne suppose pourtant, en aucune façon, l'inexistence du « national ». L'auteur présente, à l'appui de cette opinion, le résultat des recherches qu'il a effectuées ces dernières années. Les traits spécifiques de la musique populaire roumaine, mis en évidence, sont : a) l'organisation structurale à base binaire de la mélodie et du rythme ; b) la préférence accordée à certains intervalles musicaux, en comparaison avec ce qui se passe dans la musique des peuples voisins.

L'organisation structurale de la mélodie et du rythme suit de près celle du vers populaire. Le système de versification dérive du langage ; il s'ensuit que l'organisation structurale de la musique tire elle aussi son origine de la langue.

Après une suite de références à la musicalité du langage parlé, l'auteur affirme qu'à l'origine de la fréquence plus grande de certains intervalles musicaux se trouve cette même musicalité. S'il en était autrement, il n'existerait pas de différences dans la musique des divers peuples, comme — par exemple — dans celle des peuples balkaniques, où l'on constate des rapports variés, étroits et anciens.

En conclusion, l'auteur souligne d'une part l'existence, grâce à la langue, de traits nationaux dans le folklore musical de chaque peuple et, de l'autre, la nécessité de déterminer aussi la contribution concrète d'autres facteurs — premièrement le mode de vie et la facture psychique — à la fixation des traits nationaux de chaque peuple.

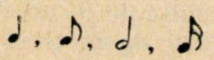
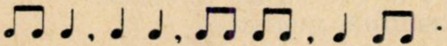
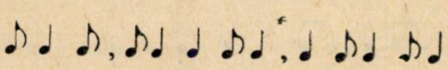
PROBLEME ALE RITMULUI DANSULUI POPULAR ROMÂNESC

ANDREI BUCŞAN

Desigur că mulţimea de probleme pe care le ridică ritmul dansului popular românesc, atît de variat şi de complex, nu poate fi lămurită în scurta expunere de faţă. În cele ce urmează ne vom mărgini deci să arătăm punctele de plecare ale cercetării noastre în acest domeniu[1], rezultatele principale acumulate provizoriu, precum şi cîteva jaloane ale drumului care trebuie parcurs.

Într-o lucrare anterioară[2], am condiţionat realizarea structurii cinetice de un anumit chenar ritmic. Revenim cu cîteva detalii pentru a defini, de data aceasta, însuşi subiectul studiului nostru.

În jocul românesc valorile ritmice de bază sînt, în ordinea frecvenţei :

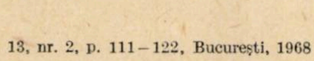
Ex 1  . Combinaţiile dintre acestea dau naştere la diverse celule[3]. Cele mai frecvente sînt : anapestul, spondeul, dipiricul, dactilul Ex 2  . O mare importanţă prezintă şi celulele sincopate : amfibrahul şi diversele forme ale dohmiacului[4] Ex 3 

---

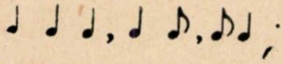
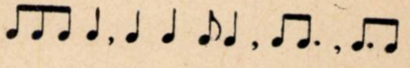
[1] Începută încă din 1956, în cadrul preocupărilor asupra clasificării dansului popular.

[2] Vezi A. Bucşan, *Probleme ale sistemului cinetic în dansul popular românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", t. 10 (1965), nr. 1, p. 89–97.

[3] Vezi tabelul nr. 1.

[4] Adică celule duble, care nu se pot despărţi deoarece sincopa cade în mijlocul unei bare de măsură : 

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 111–122, Bucureşti, 1968

În domeniul ternar, mai rar, întîlnim tribrahul, troheul, iambul Ex.4 . În cel asimetric, relativ frecvent, întîlnim printre altele peonul IV, epitritul III, precum și formele „șchioape" ale anapestului, iambului sau troheului[5] Ex.5 

Combinațiile celulelor între ele, uneori adăugîndu-se și diversele semicelule (jumătăți de celule, cu funcție de obicei concluzivă), creează motivele ritmice, care sînt unități puternic conturate atît funcțional, cît și expresiv. Pe acestea le-am considerat[6] din punct de vedere dimensional cu următoarele posibilități de compunere :

a) 1 celulă simplă + 1 semicelulă (pe 1 măsură și jumătate sau pe 3 măsuri) ;

b) 2 celule simple (pe 2 măsuri, rar pe 1 măsură) ; este cazul cel mai frecvent ;

c) 1 celulă combinată de tip dohmiac (pe 2 măsuri) ;

d) 3 celule simple (pe 3 măsuri sau pe 1 măsură și jumătate) ;

e) 1 celulă combinată + 1 celulă simplă (pe 3 măsuri) ;

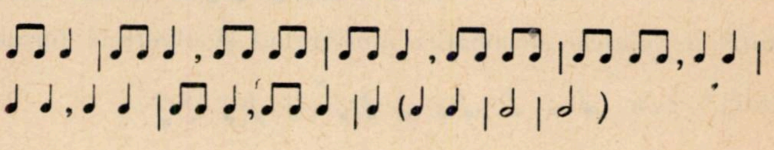
f) 2 celule simple + 1 semicelulă (pe 2 măsuri și jumătate) ;

g) 1 celulă combinată + 1 semicelulă (idem).

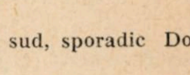
Trebuie menționat că, după cum materia cinetică se axează pe cadrul dimensional metrico-ritmic, acesta din urmă nu poate fi conceput fără o anumită dimensionare plastică a factorului cinetic, astfel că cele două feluri de motive se condiționează reciproc.

Examinînd pe această bază cca 2 200 de variante de jocuri din țara noastră, am putut desprinde existența a peste 200 de motive ritmice diferite, ceea ce desigur constituie o mare varietate. Dintre acestea, însă, cele mai multe se întîlnesc doar sporadic ; altele apar cu oarecare frecvență în cîte o zonă izolată sau în cîte un tip coregrafic[7]. Un rol important îl joacă însă, în ordinea amintită, motivele :

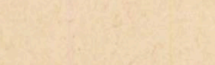
Ex.6



---

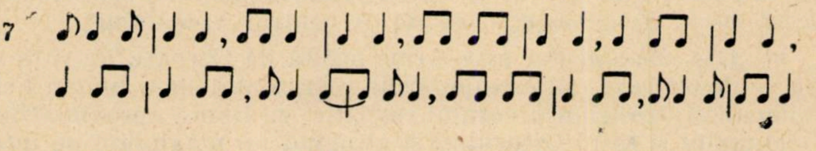
[5] Am socotit celula de întinderea unei măsuri, așa cum se întîmplă de obicei ; este de la sine înțeles că ne interesează în primul rînd raportul dintre valori, astfel că de exemplu anapestul poate fi pe 1 măsură, 2 măsuri sau o jumătate de măsură : 

[6] În lucrarea citată, p. 90.

[7] De exemplu, în jocul *Hodoroaga*, cu o arie restrînsă (Ardealul de sud, sporadic Dobrogea și alte zone) : 

Ele se întîlnesc în toată ţara şi în majoritatea tipurilor coregrafice; laolaltă, ele ar reprezenta o proporţie de peste 50%[8]. Alături de acestea, întîlnim cîteva motive de o mare frecvenţă în anumite regiuni şi în mai multe tipuri, în proporţie totală de cca 20 — 25%

Ex.7



Vedem deci că un număr de 14 motive au o frecvenţă şi o răspîndire de cca 75%. Grupînd mai departe aceste motive, am determinat provizoriu existenţa a 6 categorii, cu 18 tipuri ritmice distincte[9]. Aceste categorii sînt:

a) *Ritmul comun* (cu 6 tipuri); l-am numit astfel datorită faptului că este uniform răspîndit în toate regiunile ţării şi îl întîlnim în majoritatea tipurilor coregrafice (40 din 45), cu o frecvenţă generală de cca 70 — 75%. Se bazează pe combinaţii de formule pe bază de anapest, spondeu şi dipiric.

b) *Ritmul dactilic* (cu 3 tipuri), bazat pe existenţa a cel puţin un dactil în formulă, cu o frecvenţă de 8 — 10%.

c) *Ritmul sincopat amfibrahic* (cu 3 tipuri), bazat pe cel puţin un amfibrah în formulă; are o frecvenţă de 7 — 9%.

d) *Ritmul sincopat dohmiac* (cu 2 tipuri); are o frecvenţă de 6 — 8%.

e) *Ritmul ternar* (cu un singur tip), slab reprezentat.

f) *Ritmul asimetric* (cu 3 tipuri), ceva mai răspîndit: cca 3 — 5%[10].

După cum se vede, cele 4 categorii binare în $\frac{2}{4}$, rar $\frac{6}{8}$[11], reprezintă cca 95% din totalul existent. Ritmul ternar, în $\frac{3}{4}$ sau $\frac{3}{8}$, apare cu totul sporadic; cel asimetric este ceva mai frecvent şi mai bine reprezentat, prin formule în $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{10}{16}$.

Să urmărim acum, cu ajutorul hărţii alăturate, răspîndirea teritorială a 4 categorii ritmice din cele 6; ritmul comun şi cel ternar nu indică probleme în această privinţă, primul fiind frecvent peste tot, iar al doilea prea rar[12].

---

[8] Metoda de analiză statistică a proporţiei elementelor a fost expusă, între altele, în comunicarea: *La méthode d'analyse de la morphologie et du style de la danse populaire roumaine* (în colaborare cu E. Balaci) — prezentată la Congresul de ştiinţe antropologice şi etnografice de la Moscova (1964). Procentele date aici nu pot fi, desigur, riguros exacte; ele însă ne dau o idee destul de justă asupra gradului de frecvenţă al elementelor.

[9] Vezi tabelul nr. 2.

[10] Pentru răspîndirea zonală a acestor categorii, vezi mai jos. Legătura lor cu diversele tipuri coregrafice depăşeşte cadrul lucrării de faţă. Ea va apărea în cadrul unui studiu special de tipologie (în pregătire).

[11] Ceea ce, coregrafic, este indiferent.

[12] Fireşte, rezultatele stau încă sub semnul provizoratului, datorită numeroaselor „pete albe" din cercetările noastre.

a) *Aria dactilului* cuprinde 2 mari regiuni : Banatul, cu zona adiacentă Arad, și centrul Transilvaniei între Someș, Mureș și Tîrnave, cu o prelungire spre Făgăraș. El nu este necunoscut în Oltenia, dar dispare aproape complet în estul țării (Muntenia, Dobrogea, Ardealul de sud-est, Moldova), ca și spre nordul și vestul Transilvaniei. Tipuri caracteristice : *Brîu bănățean*, *Feciorească*, *Invîrtită* (în centrul Ardealului).

b) *Aria dohmiacului* este strîns legată de Carpați, de care aproape că nu se depărtează. El este puternic reprezentat de-a lungul Carpaților Meridionali și în regiunea cotului carpatic, cu limite aproximative izvoarele Sebeșului și șesul Oituzului, și atingînd un maximum de intensitate în zonele Bran și trei Scaune, de unde face mici incursiuni spre Bărăgan și Dobrogea. Centrul Carpaților Răsăriteni prezintă un hiat care se datorează probabil, în parte, și lipsei de documente. În schimb, el devine puternic spre nordul Moldovei, Maramureș, Oaș, coborînd pînă în Bihor[13]. Aria lui se întîlnește cu aria dactilului doar într-o zonă periferică a acesteia din urmă : Făgărașul. Tipuri caracteristice : *Brîu mocănesc*, *Horă bătută*, *Ceată moldovenească*[14].

c) *Aria amfibrahului* se împletește cu aria dohmiacului de-a lungul Carpaților Răsăriteni și Sudici, mai ales pe versantul exterior din Moldova de nord pînă pe Valea Lotrului, dar și pe versantul ardelenesc, în unele zone ciobănești (Toplița, Trei Scaune, Bran), coborînd în toată Muntenia de șes și Drobogea. Dispărînd complet spre apus de zonele amintite, el reapare brusc în Crișana, în concurență cu dohmiacul în Bihor și cu dactilul în Arad. Tipuri caracteristice : *Brîu mocănesc*, *Brează*, *Horă bătută*[15].

d) *Aria asimetricului* ocupă cîmpia și valea Dunării din Dobrogea pînă în Banat, cu o frecvență relativă. El dispare în regiunea subcarpatică, dar este din nou întîlnit în sudul Ardealului (Mărginime, Făgăraș, Bran, Trei Scaune) și sporadic în Moldova. De asemenea se pare că există asimetrii în centrul Transilvaniei[16]. Tipuri caracteristice : *Giampara*, *Horă pe cîrlige*[17], *Hodoroagă*, *Polcă șchioapă*[18].

Rezultatele sînt în concordanță cu cele stabilite cîndva în legătură cu existența a trei mari nuclee dialectale în domeniul coregrafic : dunărean, carpatic și apusean[19]. Fără a ne întinde prea mult asupra acestei chestiuni, adăugăm aici cîteva păreri personale despre aspectul ei ritmic. Astfel, ni se pare că asimetria relativă a jocului dunărean nu poate fi despărțită de aceea, mult mai puternică, a jocului balcanic, din care probabil își trage, cel puțin parțial, originea[20]. Avem impresia, în schimb, că dactilul din jocul domeniului apusean constituie o inovație, el fiind supus unei tendințe de uniformizare cu ritmul muzicii[21]. Cu totul altfel ni se pare că stau lucrurile în ce privește ritmul sincopat, de ambele feluri. Prezența lui masivă în jocul românesc, mai ales în regiunile carpatice, de multe ori foarte depărtate între ele, și neatestarea lui, pe cît știm, la popoarele vecine ne-au făcut să-l considerăm strîns legat de specificul național[22] și să propunem chiar să fie denumit ritm *românesc* sau, cel puțin, *carpatic*[23]. Este un punct de vedere care mai poate fi verificat.

---

[13] Se pare că el se prelungește și la jocurile românilor din Ungaria (după informațiile date de folcloristul maghiar Gy. Martin).

[14] *Corăbească*, *Trilișești* etc.

[15] *Zuralia*, *Ceasornicul* etc.

[16] În *Învîrtită*, *Purtate de fete* etc. Totuși, după părerea noastră aceste asimetrii nu sînt perceptibile decît în melodiile de joc ; în pașii de dans ele trec total (sau aproape) înspre 2/4.

[17] *Paidușca*, *Cîrligul* etc.

[18] *Cărășelul*, *Năframa*, *Țînțărașul* etc.

[19] A. Bucșan, *Dialecte și aspecte stilistice în coregrafia noastră populară*, în ,,Revista de folclor'', t. 8 (1963), nr. 1—2.

[20] Dar în nici un caz total, căci nu s-ar explica, între altele, asimetriile ardelenești.

Să trecem însă mai departe. Pînă acum am luat în studiu numai forma motivică a ritmului, pe baza motivului *primar*, în general pe 2 măsuri, sau *augmentat* prin adăugarea unei celule. Am considerat că depășirea acestei dimensiuni nu face decît să repete formule existente, combinîndu-le. Intrăm deci în domeniul compoziției ritmice, despre care va trebui să spunem cîteva cuvinte.

Jocul românesc cunoaște remarcabile posibilități de compunere cinetică[24]. Tocmai acest fapt, care este demonstrat prin dimensiunile foarte variate pe care le poate avea o figură coregrafică (de la 2 și pînă la 12 — 15 măsuri, uneori chiar mai multe)[25], favorizează existența unor posibilități similare în domeniul ritmic. Principalele corelații ar fi următoarele :

a) figura are un singur motiv cinetic (primar sau augmentat) ; este clar că în acest caz nu există de asemenea decît un singur motiv ritmic ;

b) figura are două sau mai multe motive cinetice diferite, suprapuse însă pe același motiv ritmic repetat ;

c) figura are două sau mai multe motive ritmico-cinetice[26].

Ultimul caz este deosebit de pregnant în zonele ținînd de dialectele dunărean și apusean (mai ales primul) ; tipurile coregrafice caracteristice în această privință sînt *Horele*, *Brîulețele* și *Rustemele oltenești*, *Brîurile bănățene*, *Fecioreasca* și altele. Celelalte cazuri sînt mai frecvente în zonele carpatice.

Interesantă de asemenea, tot ca un aspect al compoziției, este și existența fenomenului *eteroritmiei* prin alăturarea de motive ritmice aparținînd unor categorii diferite. El se realizează atît în cadrul aceleiași figuri, cît și în același joc la figuri diferite[27]. Posibilitățile cresc desigur în acest ultim caz, cînd întîlnim în afară de combinațiile celor 4 categorii binare și combinații de binar cu ternar sau asimetric[28]. Frecvența acestor combinații diferă de la regiune la regiune, în concordanță cu frecvența categoriilor înseși.

---

[21] Această impresie ne-o bazăm pe faptul că dactilul coregrafic nu se întîlnește masiv decît acolo unde există și cel muzical. Acesta din urmă însă este legat și cu alte formule coregrafice.

[22] Vezi A. Bucșan, *Ritmul sincopat în dansul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 3.

[23] Exclusiv, deocamdată, pentru faptele coregrafice.

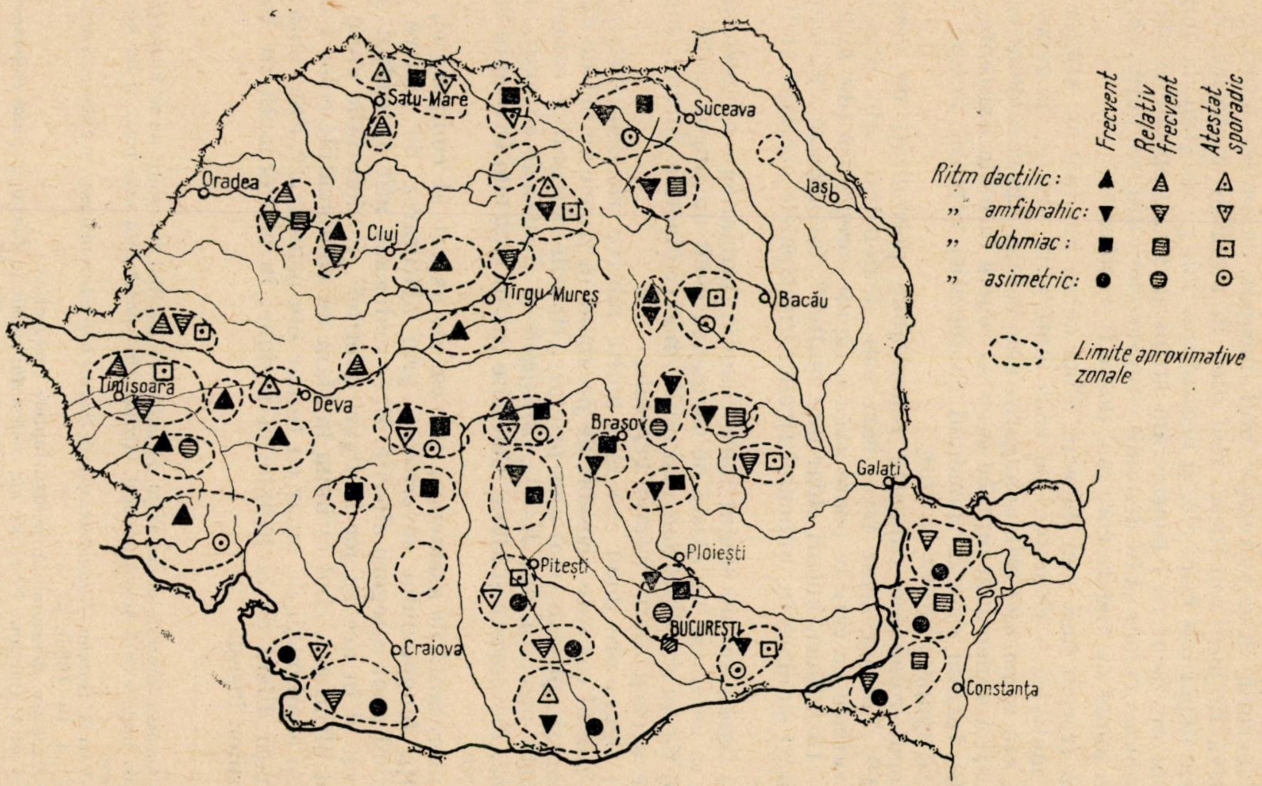
[24] Vezi A. Bucșan, *Probleme ale sistemului cinetic în dansul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 1, p. 89—97.

[25] Ibidem, exemplele de la p. 92, 96.

[26] Vezi tabelul nr. 3.

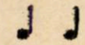
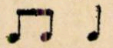
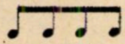
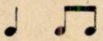
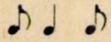
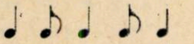
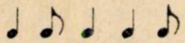
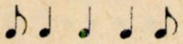
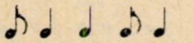
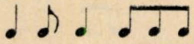
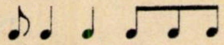
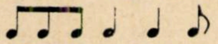
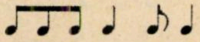
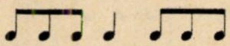
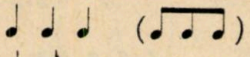
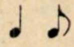
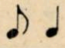
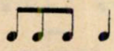
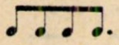
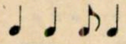
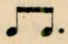
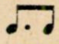
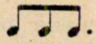
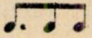
[27] De altfel, chiar în cadrul aceluiași motiv există această posibilitate, de exemplu : dipiric + dactil, amfibrah + dactil etc.

[28] Vezi tabelul nr. 4.


Ritm dactilic:
" amfibrahic:
" dohmiac:
" asimetric:
Frecvent
Relativ frecvent
Atestat sporadic
Limite aproximative zonale
Satu-Mare
Suceava
Iaşi
Oradea
Cluj
Tîrgu-Mureş
Bacău
Timişoara
Deva
Braşov
Galaţi
Piteşti
Ploieşti
BUCUREŞTI
Craiova
Constanţa

TABEL nr. 1

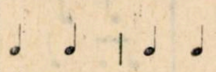
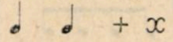
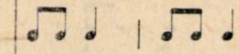
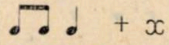
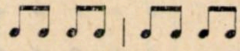
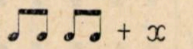
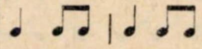
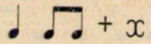
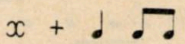
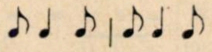
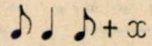
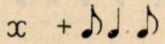
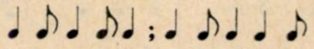
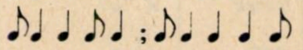
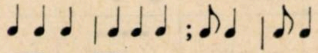
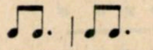
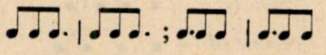
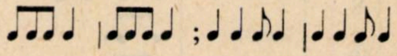
Celulele ritmice în jocul popular românesc

Categorie ritmică	Măsură	Denumirea celulei	Formulă ritmică	Observațiuni
binară	$\frac{2}{4}(\frac{6}{8})$	*spondeu*		*Semicelulele cele mai frecvente sînt: ♩ (𝅗𝅥) și ♫ (♩ ♩)*
		anapest		
		dipicric		
		dactil		
		amfibrach		
		dohmiac I		
		dohmiac II		
		dohmiac III		
		dohmiac IV		
		dohmiac V		
		dohmiac VI		
		dohmiac VII		
		dohmiac VIII		
		dohmiac IX		
ternară	$\frac{3}{4}(\frac{3}{8})$	*tribrah*		
		troheu		
		iamb		
asimetrică	$\frac{5}{8}$	*peon IV*		*Celulele cu . nu le socotim iamb, troheu etc. ci doar de tip iambic, trohaic etc.*
	$\frac{9}{16}$	*peon IV*		
	$\frac{7}{8}$	*epitrit III*		
	$\frac{5}{16}$	*iamb*		
		troheu		
	$\frac{7}{16}$	*anapest*		
		dactil		

Tot atît de interesant și de variat ca posibilități este și fenomenul *poliritmiei*, adică al *suprapunerii* unor motive ritmice din categorii diferite. El se poate realiza în două moduri.

TABEL nr. 2

Categorii și motive ritmice

Ritm	Tip ritmic	Exemple
1. comun	*spondaic pur*	
	spondaic combinat	
	anapestic pur	
	anapestic combinat	
	dipiric pur	
	dipiric combinat	
2. dactilic	*dactilic pur*	
	dactilic descendent	
	dactilic ascendent	
3. amfibrahic	*amfibrahic pur*	
	amfibrahic descendent	
	amfibrahic ascendent	
4. dohmiac	*dohmiac descendent*	
	dohmiac ascendent	
5. ternar		
6. asimetric	*pe 2 pași*	
	pe 3 pași	
	pe 4 pași	

1) Pe plan *interior* coregrafic: figurile jocului sînt interpretate diferit în același timp, de doi sau mai mulți jucători, fie că ei improvizează[29], fie că nu le execută în același timp[30].

---

[29] De exemplu, la jocurile solistice sau la orice joc cu variații.

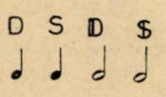
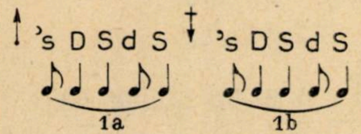
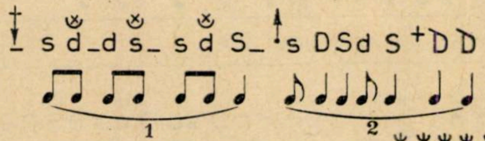
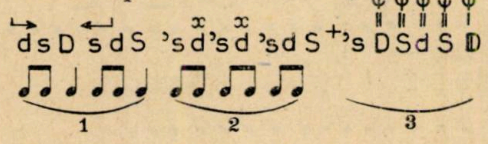
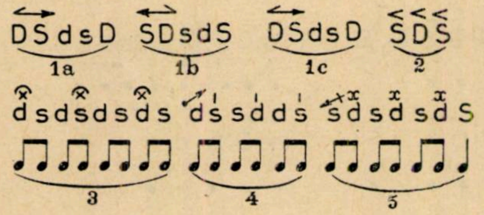
[30] De exemplu, la unele jocuri de perechi la care fiecare pereche poate să execute *ad libitum* cele 2—3 figuri obișnuite ale jocului.

2) Pe plan *exterior*, cînd formulele ritmice ale dansului nu concordă cu cele ale melodiei, ale acompaniamentului sau ale textului literar.

În ambele cazuri, dar mai ales în al doilea, suprapunerea de motive diferite este favorizată și amplificată de cauzele următoare :

TABEL nr. 3

Compoziția ritmică a figurilor

Numărul de motive al figurilor	Notația coregrafică și formula ritmică	Jocul
Figură cu un motiv ritmic		**Sîrba** *(în majoritatea variantelor)*
Figură cu un motiv ritmic repetat		**Brîul** *(Drăguș, r. Făgăraș)*
Figură cu două motive ritmice		**Brîul** *(r. Rîmnicul Sărat)*
Figură cu trei motive ritmice		**Brînza** *(Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc)*
Figură cu cinci motive ritmice	 DSdsD SDsdS DSdsD SDS 1a 1b 1c 2 dsdsdsds dssdds sdsdsdS 3 4 5	**Alunelul** *(Bîrca, r. Segarcea)*

a) succesiunea mobilă sau liberă a fragmentelor fie coregrafice, fie de altă natură; faptul este mai frecvent în domeniul carpatic;

b) neconcordanța lor dimensională; deosebit de pregnantă în zonele dunărene și încă puternică în Carpații sudici, ea dispare complet spre nordul și vestul țării[31];

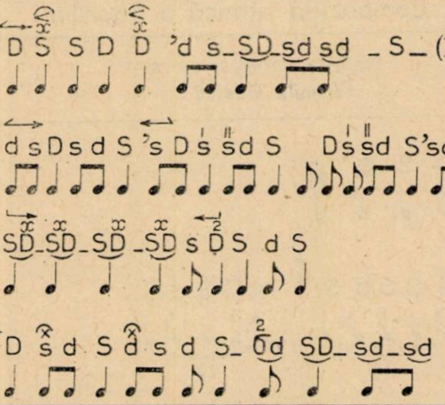
---

[31] Despre acest fenomen, formele și răspîndirea lui, vezi E. Balaci, *Aspecte ale neconcordanței dimensionale în jocul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10 (1965), nr. 3.

TABEL nr. 4

Combinații între diversele categorii ritmice (exemple)

A) În aceeiași figură


D S S D D 'd s_SD_sd sd _S_
d s D s d S 's D s sd S Ds sd S'sd S
SD_SD_SD_SD s D S d S
D s d S d s d S_ Dd SD_ sd_sd

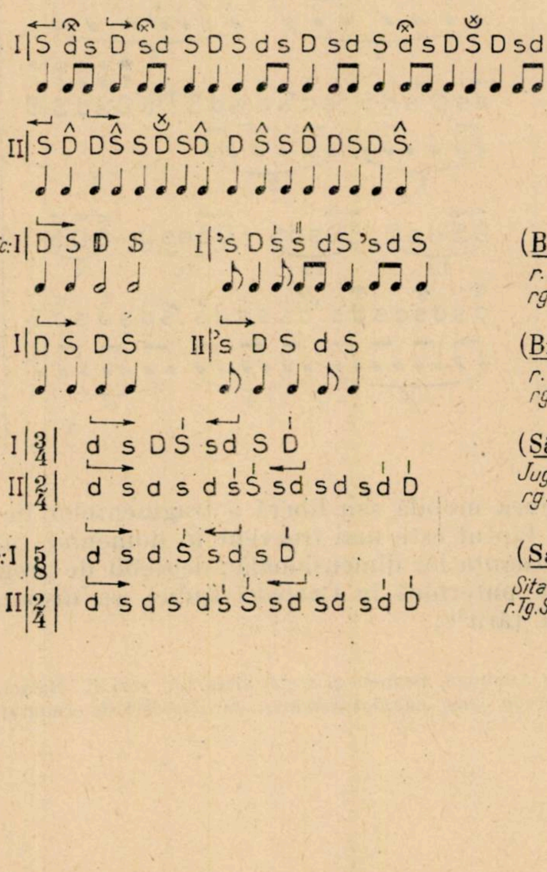
1. comun + dactilic (**Brîul Vînătorilor**, fig. 2 *Rudăria, r. Bozovici, rg. Banat)*

2. comun + amfibrahic (**Țigăneasca**, *Mitreni, r. Oltenița, rg. București)*

3. comun + dohmiac (**Brîul**, *Drăguș, r. Făgăraș, rg. Brașov)*

4. dactilic + amfibrahic (**Bătuta**, *Sibiel, r. Sibiu, rg. Brașov)*

B) În figuri diferite ale aceluiași joc


I | S ds D sd S D S d s D sd S d s D S D sd
II | S D D S S D S D D S S D D S D S
I | D S D S I | 's D s s d S 's d S
I | D S D S II | 's D S d S
I | 3/4 | d s D S sd S D
II | 2/4 | d s d s d s S sd sd sd D
I | 5/8 | d s d S s d s D
II | 2/4 | d s d s d s S sd sd sd D

1. comun + dactilic: (**Brîul**, *Rudăria, r. Bozovici, rg. Banat)*

2. comun + amfibrahic: (**Brîul**, *Mitreni, r. Oltenița, rg. București)*

3. comun + dohmiac: (**Brîul**, *Sibiel, r. Sibiu, rg. Brașov)*

4. comun + ternar: (**Sălcioara**, *Jugur, r. Muscel, rg. Argeș)*

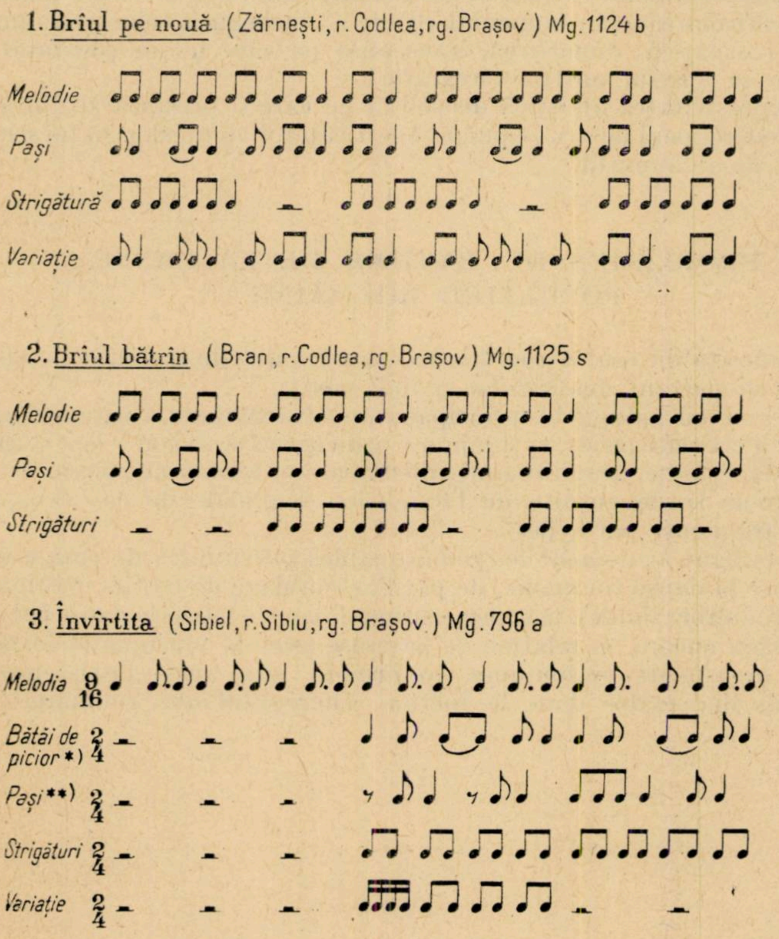
5. comun + asimetric: (**Sălcioara**, *Sita Buzăului, r. Tg. Secuiesc, rg. Brașov)*

c) necoincidența momentului inițial; faptul este mai rar[32].

Nu avem spațiul necesar de a analiza aici nenumăratele posibilități de poliritmie pe care le oferă jocul românesc[33]. Cert este că acesta, luat în complexul său, deci împreună cu muzica și cu textul care îl însoțesc, realizează adeseori, pornind de la varietatea organică a ritmului, manifestări artistice de cea mai mare valoare. Și aceasta fără a mai aminti de

TABEL nr. 5

Exemple de poliritmie


1. Brîul pe nouă (Zărnești, r. Codlea, rg. Brașov) Mg. 1124 b
Melodie
Pași
Strigătură
Variație
2. Brîul bătrîn (Bran, r. Codlea, rg. Brașov) Mg. 1125 s
Melodie
Pași
Strigături
3. Învîrtita (Sibiel, r. Sibiu, rg. Brașov) Mg. 796 a
Melodia 9/16
Bătăi de picior *) 2/4
Pași **) 2/4
Strigături 2/4
Variație 2/4

*) *Pe care le execută vioristul pentru a ține tactul*

**) *Pașii încep pe măsura 4-a a melodiei* varietatea lui cinetică şi de feluritele moduri de îmbinare a motivelor cinetice cu cele ritmice[34].

---

[32] Un caz tipic este *Învîrtita* din sudul Ardealului: la unele variante, figura coregrafică începe pe măsura a 4-a a melodiei.

[33] Vezi tabelul nr. 5, care dă cîteva exemple extrase din: A. Bucșan, V. Dosios, E. Balaci, *Relația dintre dans, muzică și text în Ardealul de sud* (comunicare ținută în Institutul de folclor, 1960, și aflată în mss).

Ne oprim aici, fără a reveni cu cîteva concluzii rezumative ale celor de mai sus, ci adăugînd doar cîteva observaţii care credem că s-au desprins printre rînduri din firul conducător al expunerii noastre :

1) bogăţia ritmică a jocului popular românesc, care reiese nu numai din mulţimea formulelor existente, dar mai ales din forţa lor combinatorie ;

2) confirmarea şi în domeniul ritmic a închegării celor trei unităţi dialectale (carpatică, dunăreană, apuseană) pe care le-am constatat cu altă ocazie în spaţiul nostru coregrafic ;

3) expresivitatea artistică deosebită pe care o prezintă şi din acest punct de vedere jocul nostru popular. Acest capitol va merita să fie studiat aparte, cu de-amănuntul.

PROBLÈMES DU RYTHME DE LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

L'étude établit tout d'abord la base rythmique de la danse populaire roumaine, en partant des *cellules* et des *motifs*.

Après avoir indiqué les principaux motifs existants, l'auteur démontre qu'il y a six catégories rythmiques principales à savoir : les rythmes commun, dactylique, amphibraque, dochmiaque, ternaire et asymétrique.

L'auteur traite ensuite de l'extension régionale de ces catégories et de leur fréquence par types.

On souligne également les remarquables possibilités de composition dont dispose la danse roumaine, de par l'assemblage de motifs rythmiques différents (hétérorythmie), la superposition de ceux-ci dans la dans (polyrythmie) ou bien encore, la relation de la danse avec la musique et le texte.

Les arguments rythmiques confirment eux aussi l'existence de trois unités dialectales dans le folklore chorégraphique roumain.

---

[34] Întocmirea unui „dicţionar" de motive ritmico-cinetice este o lucrare de viitor. Analizînd un singur tip coregrafic, *Brîul mocănesc* în 67 de variante culese din 42 de localităţi, am depistat peste 400 de variaţii ritmico-cinetice. Ne dăm deci seama de dificultăţile pe care le întîmpină o asemenea lucrare.

FUNCȚIUNEA SOCIALĂ A CÎNTECULUI BĂTRÎNESC.

DE LA BALADA „SORA PĂCURARULUI" LA „KIRA KIRALINA"

ANTON BALOTĂ

Anecdotica tradiției uciderii la Tîrnova a împăratului latin al Constantinopulului Baldovin de Flandra (1172 — cca 1206), consemnată dintr-un izvor oral bulgar de cronica medievală a lui Alberic călugărul de la mănăstirea Trois Fontaines din Champagne (Franța)[1], este una și aceeași cu cea întrebuințată pentru prelucrarea epic-artistică a executării la 1548 a hatmanului Petru Vartic la curtea lui Iliaș Rareș[2]. Amîndouă formele epice au rezultat din prelucrarea faptelor reflectate prin intermediul temei literare a „nevestei lui Putiphar"[3].

Folosirea în ambele cazuri a aceleiași teme literare nu constituie un fenomen literar extraordinar, nu creează între cele două tradiții un raport de înrudire, ele fiind independente literar, avînd fiecare istorie proprie. Orice tradiție epică are nu numai realizare artistică, la care contribuie în primul rînd tema literară utilizată, ci și istoricitate, pe care i-o conferă fondul de fapte reflectate. În complexul literar, tema literară utilizată reprezintă contribuția fondului cultural al creatorului, momentului și locului creației, iar fondul de fapte reflectate — societatea, momentul care i-a dat naștere, fiecare tradiție, ca și formă epică, reprezentînd o atitudine socială față de faptele reflectate.

Problema care ne va preocupa în acest studiu va fi aceea a dublului aspect al tradițiilor epice : cel dintîi determinat de temele literare utilizate pentru realizarea anecdotei și celălalt de fondul de fapte reflectate în ea. Primul se caracterizează prin crearea de comunități tematice între mai multe tradiții pentru a căror realizare literară s-au utilizat aceleași teme fabulative. De pildă tema, pe care o vom numi prin numele celei mai frumoase dintre realizările sale, *Moartea mamei Jugovicilor*[4], adică a „aflării veștii despre pieirea voinicului în bătălie prin recunoașterea

---

[1] Cf. *Monumenta historiae Germaniae*, XXII, Scriptores, Hanovra, 1874, p. 885. Text reprodus în „Romanoslavica", II (1958), p. 280.

[2] Cf A. Balotă, *Funcțiunea socială a cîntecului bătrînesc. Balada lui Vartici*, în „Revista de folclor", III (1958), nr. 2, p. 101.

[3] *Biblia*, Geneza, 39.

[4] Cf. Vuk Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, Beograd, 1958, II, nr. 48.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 123–130, București, 1968

inelului purtat de braţul ce fusese lăsat de vulturi să cadă la curţile sale", temă care creează o aparentă solidaritate între balada sîrbească şi cea românească a morţii *Căpitanului Ionașcu*[5], care sînt în realitate tradiţii epice, literar şi faptic independente, pentru realizarea celei româneşti întrebuinţîndu-se aceeaşi temă. Un caz analog este acela al realizărilor temei ce o vom numi *mama lui Ştefan cel Mare*, adică ,,a refuzului bătrînei mame de a primi în castel, la ceas de primejdie, pe fiul său rănit şi descurajat de o înfrîngere trecătoare". Aceasta este comună tradiţiei consemnate de Dimitrie Cantemir[6] şi de gesta lui Guillaume d'Orange[7], comunitatea fiind creată de tema literară utilizată pentru realizarea tradiţiei moldoveneşti, faptele şi evenimentele reflectate în fiecare dintre cele două tradiţii fiind nu numai independente, dar şi autentice.

Valoarea realizării literare a fiecărei tradiţii epice, dacă, din punct de vedere artistic, se află în perfecţiunea atinsă de versuri şi anecdotă, este situată din punctul de vedere al realizării sale epice în profunzimea şi intensitatea raporturilor reflectărilor acestora cu societatea care le-a dat naştere şi bine înţeles şi cu faptele reflectate.

Pentru a exemplifica, ne vom referi la aspectele şi istoria unei tradiţii care, prin tema fabulativă utilizată, reprezintă neîndoielnic o unitate literară, dar care prin realizarea fiecăreia dintre redacţiile sale, ce cuprind reflectări social deosebite, dovedeşte urmele unei evoluţii pe care în cele următoare vom încerca să o determinăm. Situaţia reprezintă nu numai efectele unei evoluţii literare multiseculare, dar şi cele ale unor modificări succesive ale mediului lor de creaţie.

Ne vom referi la diferitele redacţii ale tradiţiei care a pus în valoare literar-artistică tema ,,femeii urmărite de răpitori".

★

Cea mai veche redacţie a acestei teme fabulative este conservată de poetica noastră pastorală, şi anume de versurile baladei *Păcurarul şi sora sa*[8]. În anecdota acestei balade s-au reflectat evident fapte şi situaţii anterioare celui de-al XV-lea veac, deoarece această tradiţie are în cele mai multe din redacţiile sale funcţiunea rituală de colind, în ale căror versuri nu s-au reflectat niciodată fapte, evenimente şi personalităţi posterioare acestui secol[9].

În versurile acestei redacţii, urmărită este ,,sora" ciobanului, iar urmăritorul este un ,,zmeu". Prin zmeu s-a figurat neîndoielnic un ,,feudal".

Transpunerea epică a ,,feudalilor" în ,,zmei", transpunere indicată de versurile baladelor sîrbeşti, în care pentru a lupta împotriva turcilor ,,Sekula se preface în zmeu"[10], protagonistul fiind nepotul lui Iancu Sibiianul[11], se explică formal prin aripile pe care le aveau armurile cavalerilor în sud-estul european[12], așa cum purta unul din vitejii kosovieni, numit după această particularitate a armurii sale „Relja într-aripatul"[13]. Zmeul considerat la nivelul medieval, epocă în care s-au constituit principalele înfățișări ale fondului nostru epic, reprezintă cadrul artistic în care cîntăreții epici ai acelor vremuri au figurat tipul de feudal hrăpăreț care jefuia pe țăran și-i răpea fetele.

---

[5] Cf. ,,Lumina pentru toţi", VIII (1892), p. 686.

[6] Cf. *Istoria imperiului otoman*, Bucureşti, 1876, p. 62–63.

[7] Cf. Gaston Paris, *Récits et extraits des poètes et prosateurs du Moyen Âge*, [f. a.], p. 31–36.

[8] Cf. Ov. Densusianu, *Vieaţa păstorească* ... , II, Bucureşti, 1923, p. 34–35.

[9] Problemă pe care o tratăm în studiul nostru despre *Colindul laic la români* (ms.).

[10] Cf. Vuk Karadžić, *op. cit.*, II, nr. 85,86.

[11] Cf. T. Maretič, *Naša narodna epika*, Zagreb, 1909, p. 165–166.

Versurile au reflectat în anecdotă, care figurează literar pe „zmei" prin „vremea grea" și „nori negri", realitățile timpurilor feudale : exploatarea economică, siluirea vieții maselor populare și inutilitatea și imposibilitatea oricărei încercări de rezistență.

> Vreme grea anunță sosirea zmeului prefăcut într-un nor negru. Ciobanul refuză să-și dea sora, oferind în schimb Zmeului, precum îi știa năravul, „berbeci lați în coarne", „mioare cu coarne întoarse" care „din coarne aur vărsa" și „cîrlani cu coadele petelegi". Resemnată, sora lui, înțelegînd că nu are scăpare, își liniștește fratele, știind că trebuie să se supună soartei. Ultimele ei cuvinte reamintesc literar rămasul bun al ciobanului *Mioriței*.

Spre deosebire de formele acestei prime redacții de tip feudal a temei, în a cărei anecdotă s-au reflectat cu autenticitate și claritate date ideologice caracteristice ce o situează din punct de vedere social, dar nimic din cele ce ar putea să o situeze în timp, cea de-a doua redacție feudală a temei „femeii urmărite de răpitori", *legenda Rîului Doamnei*[14], are o altă situație.

Urmăritorii sînt de astă dată tătari, iar urmărita este doamna lui Radu Negru, care va da rîului numele său. Această situație anecdotică, lămurit și succint expusă, plasează formarea legendei în vremurile în care amintirile năvălirilor tătărăști din cel de-al XIII-lea secol, care au dat naștere în sudul Dunării la numeroase reflectări epice[15], erau încă vii.

Ceea ce trebuie să se rețină în legătură cu acestă legendă, ce constituie neîndoielnic adaptarea unei balade inițiale, constă în sublinierea atitudinii deosebite a femeii în fața intenției de a fi răpită. Pe cînd sora ciobanului se supunea firesc sorții sale cu care nu înțelegea să lupte, eroina legendei încearcă să scape, fugind în galopul calului, preferînd, ananghiei căreia nu vrea să i se supună, apele rîului.

În celelalte redacții anecdota de bază va suferi modificări epice fundamentale, care au în fiecare caz baze și explicații sociale. În fiecare din aceste trei cazuri eroina nu va mai fi o feudală, ci în toate o fată din masele populare. Modificarea anecdotică esențială stă în fiecare din aceste redacții în faptul că de fiecare dată conflictul nu se mai produce între un feudal și un membru al maselor populare, ci între un membru al acestora și un turc. Este semnificativ din acest punct de vedere că numeric formele acestei tradiții poetice, considerate în ansamblul celor trei redacții, constituie, cu excepția cazului baladei *Miorița*, grupul cel mai numeros al poeticii noastre populare : bibliografia formelor ce am utilizat pentru acest studiu numără 123 de titluri. Formele utilizate provin din toate ţinuturile româneşti, dovedindu-se astfel nu numai profunzimea cauzei care s-a reflectat în ea, ci şi faptul că această cauză a atins toate regiunile româneşti.

---

[12] Cf. *ibidem*, p. 163.

[13] Cf. Vuk Karadžić, *op. cit.*, II, nr. 40.

[14] Cf. C. Rădulescu-Codin, *Legende, tradiții și amintiri istorice*, București, 1910, p. 49–50.

[15] Cf. Bojan Angelov, *Balada populară bulgară, vremurile tătarilor și viața populară de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la prima jumătate a secolului al XVIII-lea*, în „Učitelski pregled", XXVIII, p. 1572–1602.

Cele trei redacţii — *Sora popii de la podul Craiovei*[16], *Ilincuţa Sandului*[17] şi *Kira Kiralina*[18] — sînt anecdotic diferenţiate de atitudinea pe care o are familia fetei faţă de răpitor, atitudine ce evoluează de la rezistenţa armată, la încercarea de a înşela vigilenţa turcilor, urmată de supunerea neputincioasă şi urmărirea şi înfrîngerea răpitorului. Fiecare din aceste redacţii reprezintă reflectările unui mediu popular diferenţiat.

În anecdotica celei dintîi dintre aceste redacţii, personalitatea protagonistului, ,,popa de la podul Craiovei'', reaminteşte figura epică a ,,popii Stoica din Fărcaşi'' :

care sare şapte paşi,
moş al Fărcăşenilor
şi seama oştirilor,
cred şi p-a războaielor,
care s-a lăsat de popie
şi s-a apucat de vitejie,
şi-a lăsat biserica,
de nu şi mişelia,
şi-a urît biserica
şi-a îndrăgit săbioara,
şi-a urît ciocanele
şi a-ncins pistoalele ;
lasă toaca netocată,
pleacă la război să se bată ...[19]

Este neîndoielnic că ,,popa de la podul Craiovei'', a cărui soră ,,striga cu vers voinicesc'' la ceas de primejdie, el însuşi luptîndu-se vitejeşte spre a o scăpa de robia turcească, face parte din categoria epică a ,,popii Farcaş'' care

cu o sută de călăraşi
făcea la mai mulţi necaz [20].

În figura epică a acestuia s-a reflectat o personalitate care a aparţinut cu categorică autenticitate celui de-al XVI-lea veac, vremurilor lui Mihai Vodă Viteazul, aparţinînd din punct de vedere social unui anumit mediu popular.

,,Popa Farcaş'' (nu trebuie confundat cu aga Farcaş din Gabrovo, care a servit şi el pe Mihai Vodă [21]) ne este cunoscut în personalitatea sa autentică drept Stoica logofătul din Fărcași[22], cu care îl identifică numele său personal, Stoica. Într-adevăr, popa Stoica din Fărcași care

---

[16] Cf. Jarník-Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Bucureşti, 1895, p. 402.

[17] Cf. G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885, p. 635.

[18] Cf. *ibidem*, p. 643.

[19] Cf. Al. Odobescu, *Antichităţi din judeţul Romanaţi*, Bucureşti, 1878, p. 31.

[20] Cf. C. Ciobanu-Pleniţa, *Cuvîntări adînci*, Craiova, 1909, p. 291.

[21] Cf. St. Greceanu, *Genealogiile documentare ale familiilor boiereşti române*, II, Bucureşti, 1915, p. 397.

> ieșea din liturghie
> și tăia la turci o mie

și-a avut casele pe malul Oltului, temeliile conservîndu-se pînă în zilele noastre. El se distinge prin vitejia sa în luptele locale cu turcii[23], fapt pentru care Mihai Viteazul l-a încadrat în oștirea lui[24].

În figura epică a ,,popii de la podul Craiovei'', ca și în aceea a ,,popii Farcaș'' s-au reflectat personalitățile a doi luptători locali împotriva turcilor. Titlul ,,logofăt'' purtat de Stoica din Fărcașele nu poate să inducă în eroare, ci dimpotrivă deschide o perspectivă reală asupra lumii căreia au aparținut cei doi protagoniști, ca și asupra calificării lor ca ,,popi''.

În veacurile XV—XVI apar într-adevăr în versurile colindelor laice, care constituie poetica reprezentativă a acelor vremuri, numeroși comiși, portari, voinici și logofeți, care nu au nimic, nici documentar, nici istoric feudal, cu curțile domnești sau ierarhia lor politică, dar care au reflectat cu autenticitate stilul vieții populare din acea epocă. Aceste ranguri aparțin lumii ,,slujitorilor'', descendenții vechilor ,,viteji''[25]. Ei și-au avut nu numai o suprastructură epică, colindele laice în care s-a reflectat stilul de viață voinicească[26], ci și alta, politică locală, care a utilizat pentru încadrarea lor în slujba domnească titlurile și rangurile boierești, comișei, vornicei, logofeței etc. Popii de la țară, ca cel de la ,,podul Craiovei'' ori cel din Fărcașele, cărora li se datorează introducerea cărților populare în fondul cultural al lumii satelor [27], trebuie deosebiți de preoții de pe lîngă episcopii din orașe și de la mănăstiri, care au fost în slujba lumii feudale. Stilul de viață al popilor de țară era comun cu acela al consătenilor lor. Participarea acestora la voinicii a fost un fapt firesc, pe care tradiția popii Farcaș o confirmă, atestînd implicit și autenticitatea celor povestite de versurile baladei *Sora popii de la podul Craiovei.*

Deci versurile acestei balade, construite literar pe baza temei fabulative a ,,femeii urmărite de răpitori'' și a anecdoticii baladei *Sora păcurarului*, au reflectat stilul de viață propriu lumii voinicești populare din sec. XV—XVI. Faptul epic ce caracterizează această redacție este deci rezistența opusă de familie pînă la pieire turcilor răpitori.

Tocmai acest fapt deosebește o altă redacție a aceleiași tradiții epice, pe care o cuprinde balada *Ilincuța Sandului.*

Caracteristica epică esențială a acestei redacții, care are cîteva versiuni și cele mai multe variante (aproape o sută), o constitue lipsa din anecdotica ei a oricărei încercări de rezistență în fața încălcării răpitorilor turci. Sandu, tatăl fetei, înfățișat, pentru micșorarea responsabilității sale, în cele mai multe variante ale acestei redacții, ca moșneag neputincios, nici nu apare în cursul desfășurării acțiunii epice, la care ia parte numai bătrîna mamă a Ilincuței. Ea încearcă zadarnic să-și salveze fiica, utilizînd viclenia, pretinzînd că fiica ei ar fi murit.

---

[22] Cf. N. Iorga, *Documente, mai ales argeșene, ale Eforiei spitalelor civile*, în ,,Buletinul comisiei istorice'', III (1924), nr. 8, p. 80.

[23] Cf. Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 31, nota 65.

[24] Cf. Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei*, II, București, 1959, p. 68, nota.

[25] Cf. A. Balotă, *Vitejii lui Ștefan cel Mare*, în ,,Studii și articole de istorie'', IX (1967), p. 43—64.

[26] Idem, *Colindele laice românești* (în manuscris).

[27] Cf. *Bogomilismul și cultura maselor populare în Bulgaria și Țările Românești*, în ,,Romanoslavica'', X (1964), p. 48.

Acest stadiu anecdotic, care nu este ultimul, a rezultat dintr-un proces literar evolutiv, de adaptare a anecdotei originare la o nouă situație socială.

Caracteristica esențială este deci lipsa rezistenței populare împotriva turcului, situație pe care anecdotica acestei versiuni a subliniat-o expres, notînd neputința părinților sau chiar uneori lipsa completă a tatălui[28] în momentul epic al atacului turcesc. Invocarea epică a acestei situații indică natura mediului popular reflectat în versuri.

Această natură a fost alta decît aceea a satelor voinicești, care și-au reflectat stilul propriu de viață în versurile baladei *Sora popii de la podul Craiovei* : o lume care nu mai avea posibilitatea de a rezista cu arma în mînă opresorului turc, dar care, precum indică unele variante ale *Ilincuței Sandului*, păstrase cel puțin în manifestările ei epice conștiința îndatoririlor morale de pedepsire a faptelor rele.

De aceea, în cele mai multe din variantele acestei redacții anecdotica inițială, prezentă în versurile „popii de la podul Craiovei", se reduce la trei momente epice, alături de care cel de-al patrulea, pedepsirea turcilor răpitori, apare foarte rar. Cele trei momente epice sînt următoarele : a) venirea turcilor, figurați stilistic uneori prin nori grei de ploaie, figură de stil care reamintește anecdotica baladei *Sora păcurarului*, dovedind astfel conștiința unor raporturi evolutive între cele două redacții, alteori prin maci ori spini roșii, brazi înalți sau, în sfîrșit, mai realist pentru regiunea Dunării, caiace ce vin pe ape ; b) invocarea morții fiicei sale de către maică-sa, căutarea și găsirea ei și, în sfîrșit, c) sinuciderea acesteia, moment care, constituind nucleul liric al anecdotei, nu lipsește decît rareori din versuri[29]. Multe variante au reținut însă momentul în care se povestesc chinurile la care este supusă mama care nu vrea să spună unde este ascunsă fiica ei[30]. Tot atît de numeroase sînt și variantele în care mama nu rezistă chinurilor și sfîrșește prin a arăta ea locul unde era ascunsă fiica ei[31].

Trebuie observat că, pe cît de autentice au fost pentru lumea voinicească versurile în care „popa de la podul Craiovei" a pierit apărîndu-și sora, tot atît de autentice și realiste sînt și versurile acestei redacții în care s-au reflectat suferințele provocate de turci maselor populare, ce nu mai aveau posibilitatea de a se apăra ca voinicii de odinioară.

În versurile baladei *Kira Kiralina* redacția temei fabulative a „femeii urmărite de răpitori" a dobîndit o modificare anecdotică care provine din nou din reflectările sociale diferite proprii mediului ei de creație.

Faptul anecdotic cel mai important care deosebește balada *Kira Kiralina* de precedentele stă în atitudinea diferită a Kirei față de turci, fiind evident că „arapul buzat" nu reprezintă decît o figurare senzațională a acestora, necesară ținutei literare a versurilor. În anecdotele celorlalte redacții ale temei fabulative a „femeii urmărite de răpitori" apariția unor nori grei de ploaie, ori ridicarea în depărtări a prafului și, în fine, apariția pe ape a unor caiace negre provoacă spaimă, văzîndu-se în acestea semnele primejdiei unor răpiri, semne ce reprezentau, fiecare la vremea lor, apariția unor feudali locali, a unor cete de tătari sau turci. Dar, spre deosebire de cele ce se arată în formele epice ale *Sorii păcurarului*, „tradiției Rîului Doamnei", *Sorii popii de la podul Craiovei* și *Ilincuței Sandului*, *Kira Kiralina*, care totuși este și ea răpită, nu se teme de „arapul buzat". Dimpotrivă, ea ascultă calmă și oarecum batjocoritoare vorbele sale, propunerile de dragoste, în timp ce îl servește în hanul fraților săi, propuneri care nu o sperie, dar nici nu o ispitesc.

---

[28] Cf. I. Bugnariu, *Musa Bihorului*, Gherla, 1892, p. 57.

[29] Cf. Iosif Popovici, *Balade populare din Bănat*, Oravița, 1909, p. 24, nr. 12.

[30] Cf. D. Furtună, *Cîntece bătrînești din părțile Prutului*, București, 1927, p. 19.

[31] Cf. S. Fl. Marian, *Poezii populare române*, Cernăuți, 1873, p. 86.

Această divergență derivă din realitățile sociale deosebite reflectate în versurile și anecdotica baladei *Kira Kiralina*. Într-adevăr, spre deosebire de celelalte balade, în care am arătat că s-au reflectat, pe rînd, viața maselor populare în raport cu practicile feudalilor din primele vremuri de dezvoltare ale societății feudale a lumii noastre (sec. XI—XII), cu epoca marii năvăliri tătărești (sec. XIII) și apoi condițiile traiului satelor voinicești (sec. XV—XVI) și, în fine, cele ale vremurilor în care lumea satelor noastre nu mai avea posibilitatea de a se apăra în fața opresorilor și jefuitorilor turci (după începutul sec. XVI), în anecdotica baladei *Kira Kiralina* s-a reflectat o altă lume locală. Aceasta a fost lumea așezărilor populare dunărene din preajma și de pe teritoriile cetăților ce căzuseră în stăpînirea turcească în veacurile XV și XVI.

Într-adevăr, anecdotica baladei *Kira Kiralina* se petrece în mediul marilor porturi dunărene, unde s-a dezvoltat o conviețuire firească între turcii cetăților și-ai lumii comerciale locale, cu populația locală, care, fără să excludă răpirile, nu excludea nici conviețuirea pașnică.

Trebuie deci să constatăm că și această ultimă fabulație, ca și precedentele, corespunde stilului de viață propriu care s-a reflectat în versurile și anecdotica sa.

★

Constatarea fundamentală a analizelor ce am consacrat celor patru redacții ale temei literare „femeia urmărită de răpitori" este că una și aceeași temă fabulativă poate să dea naștere la balade diferite și independente, care pot aparține fie aceluiași domeniu național, ca cele analizate în cele precedente, fie la domenii naționale diferite.

Evidența acestei constatări indică dintr-o dată felul în care trebuie privite și cercetate cu exacitate cîteva situații epice pînă acum greșit interpretate.

În primul rînd ea arată că utilizarea uneia și aceleiași teme fabulative în forme epice care aparțin, sau nu, unor domenii naționale diverse — de pildă, în tradiția bulgară a uciderii în temnițele castelului din Tîrnova a lui Baldovin de Flandra, împăratul Constantinopolului, și anecdotica executării hatmanului Vartic la curțile moldovenești ale lui Iliaș Rareș, ca și în balada românească *La fîntîna gerului* și în alte numeroase forme folclorice europene — nu constituie nici un fel de raport obligatoriu și organic literar între formele respective, fiecare avînd în realitate independență.

În al doilea rînd este evident că reflectările autentice constituie ele însele esenţa fiecărei forme epice, dînd conţinut schemei pe care o reprezintă fabulaţia temei literare în fiecare dintre ele. Precum o dovedeşte analiza celor patru redacţii ale temei literare a ,,femeii urmărite de răpitori'', valoarea anecdotică şi frumuseţile realizării lor artistice sînt în raport direct cu intensitatea cu care trăiesc în fiecare reflectările autentice cuprinse în versurile şi anecdotele lor.

Factorul esenţial al cercetării oricărei forme epice îl constituie deci reflectările epice cuprinse în ea şi nicidecum tema literară în care acestea au fost cuprinse pentru punerea lor în valoare.

LA FONCTION SOCIALE DE LA BALLADE POPULAIRE ROUMAINE

Les ballades populaires roumaines comportent deux éléments distincts. Le premier est *un thème littéraire* narratif, dont le rôle est de mettre en valeur le deuxième élément, constitué par *un groupe de faits authentiques* qui reflètent la réalité historique. Le premier élément — par exemple le thème bien connu de « la femme de Putiphar » — se retrouve souvent utilisé indépendamment dans diverses ballades populaires — roumaines et étrangères — sans pour autant pouvoir supposer des rapports directs ou indirects entre ces ballades.

Cette thèse, suggérée par les conclusions des analyses de la tradition bulgare sur l'assassinat de Baudouin de Flandres (1172 — 1206 ?) dans la prison du château de Tyrnovo, ainsi que par les conclusions de l'analyse de la ballade roumaine sur l'exécution du boyard Vartic par le voïvode Ilias Rareş (1548), est vérifiée dans la présente étude par l'analyse historique des traditions et des ballades roumaines, dont le thème narratif est « la femme poursuivie par des ravisseurs » (la tradition orale et les ballades : *Rîul Doamnei*, *Sora păcurarului*, *Ilincuţa Sandului*, *Kira Kiralina*).

La conclusion de ces analyses comparatives est que les formes multiples de ce thème narratif ont chacune leur propre histoire, constituant des formes littéraires indépendantes. Le thème littéraire commun est utilisé seulement pour mettre en valeur un complexe de faits historiques authentiques.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL JOCURILOR DE PRIVEGHI DIN ZONA VĂII GURGHIULUI

DUMITRU POP

În satele din valea Gurghiului moartea prilejuieşte manifestări de mare amploare, în cadrul cărora creaţia literar-muzicală, obiceiurile şi credinţele tradiţionale continuă să vieţuiască cu destulă vigoare. Din investigaţiile făcute pînă acum pe teren de colectivul secţiei din Cluj a Institutului de etnografie şi folclor se conturează o imagine relativ clară asupra ceremonialului funerar din această zonă. Nu vom încerca să prezentăm aci la modul general această imagine, ci ne vom opri asupra unui aspect care ne-a reţinut dintru început şi în mod special atenţia : jocurile de priveghi. Avînd în vedere importanţa lor în contextul folcloric al zonei şi al genului pe care îl reprezintă, le-am cercetat în amănunt, pe baza unui chestionar redactat anume în acest scop. Investigaţia noastră s-a efectuat în opt localităţi. În una dintre ele — satul Orşova — am avut ocazia să le urmărim pe viu[1], iar în comuna Ibăneşti le-am reconstituit scenic[2], cu concursul unor informatori de vîrste diferite, care le practicaseră în repetate rînduri.

Aplicarea metodică a chestionarului şi observaţia directă, înregistrarea pe bandă de magnetofon a textelor şi a întregii atmosfere pe care o creează desfăşurarea jocurilor, fotografierea şi mai cu seamă filmarea lor (în Orşova şi Ibăneşti), toate acestea au dus la strîngerea unui valoros material ştiinţific, pe baza căruia jocurile de priveghi din zona cercetată vor putea beneficia de un studiu adîncit.

În ceea ce priveşte materialul documentar cules anterior cercetării noastre, acesta e destul de sărac. Avem propriu-zis o singură sursă mai bogată, un gen de reportaj, publicat în urmă cu 65 de ani în „Gazeta Transil-

---

[1] La priveghiul Mariei Chiorean, născută Man, decedată în ziua de 10 aprilie 1967, în vîrstă de 79 ani. Ancheta a fost efectuată în seara zilei de 11 aprilie, de D. Pop, V. Medan, E. Petruţiu, L. Dubău şi Anton Badea, directorul Muzeului etnografic din Reghin, care a răspuns cu entuziasm invitaţiei noastre de a ne face filmările şi fotografierile necesare. Din păcate, materialul acesta nu ne-a parvenit încă, astfel că nu putem da aici decît două imagini foto luate de E. Petruţiu.

[2] Reconstituirea s-a făcut în seara zilei de 12 aprilie 1967, în casa lui Todoran Florea, 66 ani. Echipa noastră a fost compusă din D. Pop, V. Medan, L. Dubău şi Anton Badea. Am beneficiat aci de concursul valoros şi devotat al prof. Ileana Tudoran din Ibăneşti, care a avut un rol de căpetenie în adunarea informatorilor şi interpreţilor.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 131–141, Bucureşti, 1968

vaniei", sub semnătura I. P.[3]. Redactat în formă de scrisoare adresată unui prieten, materialul se referă — așa cum precizează însuși titlul — la *Obiceiurile la morți* din Ibănești.

Limitîndu-ne numai la priveghi, reținem din paginile lui informația că la priveghi participau „amicii și cunoscuții răposatului", „muieri, bătrîni, fete, neveste,babe". Bătrînii se așază „la masă", „fetele și nevestele mai pe lîngă vatră", iar „feciorașii mai zburdalnici glumesc prin tindă și sperie babele, cînd vin". Bătrînii povestesc una, alta și „se mai joacă și în cărți" („poic", „douăzeci și unu"), „pe nuci".

În vreme ce „fetele de pe vatră și de lîngă cuptor" încep să cînte „de-ale mortului", o ceată de ștrengari, niște băiețandri de 12—15 ani, se joacă „de-a plăselele" și „de-a matroașca" — jocuri pe care autorul le descrie destul de amănunțit. Urmează apoi prezentarea altor jocuri de priveghi : „ursul", „moimițele", „calul", „găină scurtă" și „morarul". Autorul menționează, în plus, jocul „vie", despre care nu ne dă nici o informație, deoarece „n-am văzut niciodată". Pare să fie vorba de un joc mai puțin obișnuit, aflat încă pe atunci în curs de dispariție. Nu aflăm însă nimic despre semnificația acestor manifestări ; în orice caz, ele se aflau într-un stadiu de înnoire destul de avansat.

Cu ocazia cercetărilor ce le-a făcut în 1935, în valea Gurghiului, Ion Mușlea a menționat și patru jocuri de priveghi („urs", „murari", „mumuițe" și „babă cu moșneag"), dînd și cîteva indicații cu privire la interpretarea lor. Nu am putut însă identifica în culegerea lui Mușlea localitatea și informatorul ce i-a furnizat aceste date[4].

N-ar fi exclus ca unele din jocurile de priveghi amintite de dr. Vasile Pop în lucrarea sa despre obiceiurile de înmormîntare la români[5] să provină din ținutul de care ne ocupăm, deoarece unul dintre informatorii lui principali — protopopul Gurghiului, Petru Maior[6] — cunoștea foarte bine satele din jur. Cărturarul adunase cu siguranță un material bogat, de vreme ce promitea că jocurile acestea vor constitui obiectul unei lucrări aparte[7]. Lucrarea nu a mai apărut însă niciodată și materialul a dispărut probabil pentru totdeauna.

În cadrul înmormîntării din satele văii Gurghiului priveghiul este obligatoriu ; el antrenează un mare număr de participanți („vine tătă lumę, de nu mai încape pîn căsi[8]"), de toate vîrstele, iar din punctul de vedere al conținutului și al atmosferei lui generale, priveghiul se remarcă printr-o pronunțată notă laică.

Priveghiul se face de regulă în cele două nopți dintre moarte și înmormîntare ; în cazuri excepționale, mai ales atunci cînd mortul „ți drag tare"[9], se face în trei nopți la rînd. Prezența preotului sau „diacului" este obligatorie numai în Jabenița[10]; în alte cîteva sate ea era obișnuită pînă acum cîteva decenii[11], iar în altele are un caracter sporadic[12]. În general, rolul preotului se mărginește la o secvență de scurtă durată, ce se continuă cu manifestările îndătinate, de esență populară. Nu se poate nega totuși influența bisericii asupra priveghiului. Dar, dacă, de exemplu, unele cîntece rituale ce se cîntă cu această ocazie au fost luate de-a dreptul din cărțile de rugăciuni, există, alături de ele, numeroase altele crescute dintr-o străveche concepție populară asupra morții, iar într-unul dintre jocurile de priveghi — *popčii* — o puternică viziune grotescă se proiectează asupra clericilor, rînduielilor și învățăturii bisericești.

---

[3] I. P., *Obiceiuri la morți*, în „Gazeta Transilvaniei", 1902, nr. 73, p. 3—5.

[4] Materialul se păstrează în arhiva Secției, Fondul Mușlea, caiet. II.

[5] *Disertatio inauguralis historico-medico de funeribus plebeis Daco-Romanorum sive hodiernorum Valachorum* ..., Viena, 1817.

[6] I. Breazu, *Folcorul revistelor „Familia" și „Șezătoarea"*, Cluj, 1945, p. V.

[7] I. Mușlea, *Viața și opera doctorului Vasilie Popp (1789—1842)*, Cluj, 1928, p. 133.

[8] Arhiva Secției, mg. 1524 ; toate trimiterile la materiale de arhivă se fac la arhiva Secției din Cluj a Institutului de etnografie și folclor.

[9] Ibidem.

Jocurile de priveghi au fost mai numeroase și au avut odinioară o frecvență mai mare în zona cercetată; în ultimul timp ele se restrîng treptat — în Jabenița nu se mai practică de loc în ultimii ani —, apărînd aproape în exclusivitate la moartea unor oameni vîrstnici, în special a acelora a căror dispariție nu provoacă regrete deosebite[13]. Fenomenul acesta, cu motivarea lui curentă, atestă totodată și dispariția totală a semnificației lor originare[14], ele fiind socotite astăzi simple momente de divertisment, de petrecere, pentru lumea adunată în jurul mortului. Firește că ele mai îndeplinesc și o altă funcție, practică, aceea de a antrena lumea la priveghi, astfel încît vegherea să fie mai puțin obositoare. Elementele lor se amestecă uneori[15], ceea ce pune în lumină același proces de degradare.

În ciuda funcției de spectacol pe care o îndeplinesc jocurile de priveghi în colectivitatea satului, costumația și întreaga recuzită reclamată de practicarea lor nu se mai bucură astăzi de aceeași atenție ca altădată, avînd cele mai adeseori un caracter improvizat; nu se mai confecționează astfel măști speciale (cele de lemn nu le-am întîlnit nicăieri), care să se utilizeze în mai multe rînduri, iar cele existente odinioară (piei de oaie, de urs...) nu se mai întîlnesc decît cu totul sporadic. De altfel, chiar la începutul secolului nostru costumația avea un caracter improvizat; se foloseau astfel „țoale", „sumane", „ștergări", „năfrămi" etc.[16]

Dispariția treptată a jocurilor de priveghi se explică înainte de toate prin pierderea înțelesului lor străvechi, ca urmare a emancipării țărănimii de sub tutela mentalității din care au izvorît, precum și prin acțiunea susținută și permanentă a autorității bisericești. Semnificativ ni se pare faptul că procesul acesta este mai avansat în fostele sate greco-catolice (Cașva, Solovăstru), cu toate că și preoții ortodocși s-au dovedit uneori a fi deosebit de zeloși în a le combate și a le izgoni astfel din uz.

---

[10] Nu se pomenește aici priveghi fără „cina de taină" (i. 859).

[11] De exemplu, în Adrian, Glăjerie (i. 823 și 858).

[12] De exemplu, Solovăstru (i. 798).

[13] i. 798.

[14] Toate întrebările noastre în legătură cu problema aceasta au primit cam același răspuns: „așa am apucat", „ca să mai treacă timpul", „ca să mai rîdă lumea", „să nu le fie urît" etc.

[15] La Jabenița, de exemplu, jocul *caii* s-a amestecat cu *capra*, ca să dispară apoi (i. 859).

[16] Vezi amănunte în „Gazeta Transilvaniei", *art. cit.*

Pe baza materialelor mai vechi şi mai cu seamă a cercetărilor noastre recente, pe teren, am reuşit să reconstituim repertoriul jocurilor din valea Gurghiului. El numără în total 14 piese :

1. *Moartea*, cu versiunea ei *moartea cu doi draci* (Orşova, Ibăneşti, Caşva, Toaca, Adrian, Solovăstru)
2. *Ursu* (Orşova, Ibăneşti, Caşva, Adrian, Glăjerie, Toaca)
3. *Caii* (Orşova, Ibăneşti, Caşva, Adrian, Glăjerie, Jabeniţa, Solovăstru)
4. *Popĉii* (Orşova, Ibăneşti, Solovăstru)
5. *Moş cu babă* (Ibăneşti, Caşva, Solovăstru)
6. *Baci cu oi* sau *ciobanul cu oile* (Ibăneşti)
7. *Mumuiţele* (Ibăneşti, Toaca, Caşva, Solovăstru)
8. *Bunzarul* sau *bîzgoiul* (Ibăneşti, Caşva, Solovăstru, Glăjerie)
9. *Bîza* (Ibăneşti, Caşva, Toaca, Adrian, Glăjerie, Solovăstru)
10. *Găină scurtă* sau *pasăre scurtă* (Ibăneşti, Caşva, Toaca, Solovăstru)
11. *Moara* sau *murariu* (Ibăneşti, Adrian)
12. *De-a plăselele* sau *scripci* (Ibăneşti, Jabeniţa)
13. *De-a matroaşca* (Ibăneşti)
14. *Vie* (Ibăneşti)

Zece dintre acestea au fost surprinse de noi în circulaţie, restul le-am întîlnit numai în amintirea locuitorilor mai vîrstnici sau în însemnările făcute anterior. Numai patru din jocurile cercetate de noi sînt menţionate în izvorul de la începutul secolului (*ursu*, *caii*, *mumuiţele*, *găină scurtă*), alături de alte patru dispărute între timp (*de-a plăselele*, *de-a matroaşca*, *moara*, *vie*). Înseamnă oare că celelalte nu vor fi existat la acea dată în comuna Ibăneşti, ele intrînd ulterior în repertoriul local ? Nu credem. Chiar dacă autorul materialului din ,,Gazeta Transilvaniei'' era originar din Ibăneşti, nu înseamnă neapărat că el cunoştea toate jocurile de priveghi existente în sat, cu atît mai mult cu cît acesta este foarte întins, înglobînd pe atunci şi actuala comună Ibăneşti-Pădure cu satele aparţinătoare ei. În afară de aceasta însă, informatorii noştri vîrstnici le atestă, vorbind nu despre îmbogăţirea, ci despre restrîngerea repertoriului.

După părerea noastră, jocurile întîlnite de noi şi cele dispărute în cursul secolului au avut odinioară o răspîndire mai largă în satele văii Gurghiului. Ele s-au conservat mai bine şi în număr mai mare în Ibăneşti (10) ; în Solovăstru sînt atestate 8 jocuri, dar ele se păstrează mai ales în amintirea oamenilor şi numai sporadic în practica priveghiului. *Caii*, de exemplu, nu s-au mai făcut din anul 1922[17], iar în Jabeniţa nu se mai practică de loc[18].

Unele din jocurile de priveghi întîlnite în zona cercetată (*popĉii*, *mumuiţele*, *găină scurtă*) sînt menţionate de informatori şi au fost surprinse chiar de noi şi ca piese ale repertoriului de şezătoare[19]. Vor fi pătruns oare la priveghi din sfera acesteia sau, dimpotrivă, s-au refugiat acolo paralel cu schimbarea caracterului tradiţional al priveghiului ? Un răspuns categoric e greu de dat în clipa de faţă, dar faptul că în comuna Solovăstru, de exemplu, situată la intrarea în valea Gurghiului, în imediata apropiere a Reghinului, comuna cea mai evoluată din punct de vedere social şi cultural, patru din jocurile atestate de noi apar la şezătoare ni se pare semnificativ, venind să sprijine, credem, cea de-a doua ipoteză. Totuşi, în condiţiile degradării acestor manifestări tradiţionale, nu se exclude nici cealaltă alternativă, amestecul de repertorii fiind caracteristic acestei faze din evoluţia obiceiurilor.

---

[17] i. 798.

[18] i. 859.

[19] i. 797, 798 ; în Caşva *pasăre scurtă* se juca ,,la vite'' (i. 829).

Unele din jocurile de priveghi întîlnite de noi în satele văii Gurghiului (*moara*, *de-a plăselele*, *de-a matroaşca*, *ursul*, *caii*, *moşul şi baba*, *bîza*) sînt cunoscute şi altor ţinuturi; se constată chiar asemănări izbitoare în ceea ce priveşte costumaţia, jocul şi textul lor cu ale variantelor din alte regiuni[20]. Alteori variantele din Gurghiu au o individualitate a lor, bine conturată. În sfîrşit, cîteva din jocurile cercetate de noi nu le-am mai întîlnit în literatura românească de specialitate, astfel că nu avem în momentul de faţă nici o indicaţie concretă despre existenţa şi circulaţia lor la românii din alte ţinuturi. Între acestea din urmă, *moartea* şi versiunea ei *moartea cu doi draci* este cel mai răspîndit în zonă şi circulă totodată cu cea mai mare frecvenţă. Nu avem nici o mărturie despre vechimea lui, informatorii mărturisind că îl cunosc din bătrîni.

,,Moartea'' ca personaj al jocului ne apare într-o viziune foarte comună în lumea satelor noastre. Înveşmîntată în costum alb de femeie, într-o faţă de masă sau cearşaf, cu faţa vopsită cu var sau pudrată intens cu făină, cu dinţii mari (din cartofi), cu gheb în spate şi o oglindă legată cu un fir de aţă roşie de gît, Moartea poartă în prelungirea frunţii (prin două linguri de lemn sau două lopăţele) două lumînări aprinse, iar în mîini o seceră ,,învălită'' (acoperită în cîrpe), o ulcică cu apă şi un mănunchi de busuioc. La intrarea în casă, Moartea bate din picior sau loveşte cu secera în uşă, apoi, înaintînd, stropeşte cu apă din ulcică pe cei adunaţi în jurul ei, ,,ameninţîndu-i'' cu secera. Gesturile acestea sînt însoţite de un gen de melodie al cărei text e alcătuit din cuvinte nearticulate, totul de natură să sporească imaginea sinistră a personajului şi a ideii ce o întrupează. Din textul rostit de Moarte se poate desprinde totuşi, uneori, chemarea ,,haida-hai'', precum şi versurile cu conţinut hazliu inspirate de superstiţia în legătură cu morţii ce se întorc în chip de strigoi :

N-o duceţi pă lîngă gard,
C-are-un deget cîrligat !
Duce-ţi-o pîngă gunoi,
Să nu mai vie 'napoi ![21]

În sfîrşit, în timp ce o femeie ,,glăseşte'' (boceşte), Moartea dansează în preajma mortului, subliniind astfel triumful ei[22].

---

[20] Vezi amănunte la S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, 1892, p. 195—222 ; H. Stahl, *Nerej, un village archaïque*, II, Bucarest, 1939, p. 293—294 ; M. Pop, *Măştile de lemn din Bîrseşti-Topeşti, Vrancea*, în ,,Revista de folclor'', III (1958), nr. 1, p. 7 ş.u. ; *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, Edit. Acad., 1965, p. 41 ş.u.

[21] Ni se pare interesant faptul că versurile acestea apar şi în folclorul maghiar, în balada *Nevasta rea* (vezi Bartók Béla-Kodály Zoltán, *A magyar népzene tara*, V. . ., Kiss Lajos—Rajeczky Benjamini, *Liratok*, Budapest, 1966, p. 1094).

[22] mg. 1526I/b, 1526II, 1528I/a, 1528II. În Orşova *moartea* a fost interpretată de Moldovan Liviu, 30 ani.

În ansamblul lui, jocul *moartea* are o mare putere de sugestie, creînd o atmosferă stranie, de groază. Masca se întîlnește și la sașii din părțile Tîrnavei Mari, în *Königslied* [Cîntecul regelui], unde este înarmată cu arc și săgeată și dansează un dans macabru[23]; cam la atîta s-ar reduce însă asemănările dintre obiceiul românesc și cel săsesc. În cazul nostru, simbolul morții își are originea în religia creștină, dar reprezentarea lui scenică în cadrul priveghiului îi conferă o foarte puternică tentă folclorică. Secera, ca element al recuzitei jocului, este inspirată din tradiția creștină, dar în cadrul priveghiului ea apare și în străvechea ei accepție populară: secera este așezată pe picioarele mortului (mai ales în momentele cînd nu este vegheat), ca să nu se apropie de el duhurile rele[24].

În unele sate (Ibănești, Solovăstru, de ex.) jocul cu care ne ocupăm este mai complex, în componența lui intrînd și doi „draci", fapt ce amplifică simțitor acțiunea scenică. Îmbrăcați în negru, cu fața vopsită cu funingine și purtînd coadă (de iepure sau de oaie) și coarne (din două linguri de lemn), dracii vin în suita personajului central, Moartea, și prin jocul lor imprimă spectacolului un pronunțat caracter comic. Dracii sar în jurul Morții, iar cînd aceasta cuprinde cu secera pe cineva din participanții la priveghi, dracii îl prind și-l duc, scoțîndu-l afară. În ultima parte a jocului, atenția spectatorului se deplasează aproape exclusiv asupra dracilor, care, agățîndu-se cu mîinile și picioarele de grinda casei, mimează — uneori cu multă dibăcie — jocul maimuțelor în arbori[25].

Conducîndu-ne după o informație culeasă din Adrian[26], am putea bănui că jocul numit acolo *dracu* a existat cîndva independent. Nu ar fi deci exclus ca versiunea *moartea cu doi draci* să fie rezultatul unei contaminări între două jocuri independente.

Jocul intitulat *baci cu oi* l-am surprins numai în Ibănești și are un caracter aparte. E un gen de tablou viu, cu bogate elemente sonore, totul conlucrînd la realizarea foarte sugestivă a atmosferei de la stînă. Jocul prezintă evidente asemănări cu piesa dramatică *mocanii*, descoperită și studiată de Tatiana Gălușcă[27]. Lipsește însă din jocul nostru chiar sîmburele dramatic, miezul piesei *mocanii*: motivul ciobanului care și-a pierdut turma. Nu ar fi totuși exclus ca piesa despre a cărei existență se îndoiește Gh. Vrabie[28] să fi avut odinioară o mai largă răspîndire la români, ceea ce am întîlnit noi în cadrul priveghiului nefiind altceva decît o rămășiță a acesteia. Iată acum cuprinsul obiceiului nostru. Baciul și ajutorul său, îmbrăcați în costume ciobănești, apar alături de turma de oi (5—6 copii în vîrstă de 11—13 ani, mascați cu piei de oaie) și de măgarul stînei, încărcat cu diferite obiecte din inventarul acesteia. Behăitul oilor, împreună cu sunetul clopotelor (tălăngilor) ce le poartă la gît și al fluierului, lătratul cîinilor, îndemnurile și fluierăturile ciobanilor, zgomotul oilor în mers și al berbecilor ce se bat în capete, toate conferă spectacolului caracterul unei simfonii păstorești. În afară de această imagine a turmei în mers, jocul mai plasticizează un moment de viață ciobănească : darea oilor în strungă. Textul literar e neglijabil, mărginindu-se la cîteva dialoguri scurte, cu conținut hazliu[29].

---

[23] Vezi amănunte în *Istoria teatrului în România*, p. 79.

[24] i. 791.

[25] i. 794 și mg. 1513c. Jocul a fost interpretat de Petra Leonuț, 20 ani („Moartea"), Petra Dumitru, 19 ani, și Matei Vasile, 20 ani („dracii").

[26] i. 858.

[27] *Mocanii. Un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, în „Anuarul Arhivei de folclor", VII (1945), p. 12—33.

[28] *Există „Mocanii. Un joc dramatic al românilor din Dobrogea"? Note pe marginea studiului d. Tatiana Gălușcă* („Anuarul Arhivei de folclor", VII (1945)), în „Cercetări folclorice", I, (1947), p. 130—138.

Foarte interesant și inedit în același timp ne apare jocul *mumuițele*, interpretat în exclusivitate de femei. Primele informații despre el le avem, așa cum spuneam, din 1902. ,,Moimițele", cum sînt numite protagonistele în materialul din ,,Gazeta Transilvaniei", de unde și numele jocului, sînt ,,două fete" cu mîinile ,,legate cu chepețel [ștergar de acoperit capul, la femei] drept în sus. Fața lor e acoperită, așa ca să nu se poată cunoaște cine sunt. Se duc lîngă mort și-l glăsuiesc. Cîntă întîmplări din viața mortului, plecîndu-se din cînd în cînd spre mort" ; și autorul citează drept exemplu un astfel de bocet auzit recent în sat.

Informațiile culese de Mușlea sînt mai sărace. ,,Mumuițele, ălea jioacă și cu mînile-n sus, fiete, să-nvîrt roată, le zîșe cu fluiera, nu zîșe nimic"[30]. Noi am surprins jocul într-o formă ceva mai complexă și cu mici deosebiri în raport cu cele notate anterior ; bineînțeles, descrierile acestea pot fi foarte lacunare față de realitatea de atunci a jocului, care putea fi mai complexă decît cea urmărită de noi. În Ibănești, acolo unde am cercetat jocul mai amănunțit, costumația ,,mumuițelor" — în număr de 4—6 — e simplă, dar ciudată în același timp. Fiecare își împreună mîinile, întinzîndu-le totodată deasupra capului. În poziția aceasta, ele sînt apoi acoperite, împreună cu capul, într-un șorț negru. Intrînd în casă, mumuițele fac închinăciuni și înaintează țuțuind din buze. Prefăcîndu-se că vor să sărute pe unii din cei adunați în priveghi, aceștia se retrag speriați, ca dinaintea unor ființe malefice. Mumuițele se așază apoi, două cîte două, de o parte și de alta a mortului, cu mîinile întinse deasupra acestuia, și încep să se ,,glăsească". Potrivit mărturiilor unor informatori[31], ,,glăsîtu mumuițelor", cîntecul ritual ce intră în componența jocului cu care ne ocupăm, este unul singur, nu orice text luat la întîmplare, iar cîntecul acesta are în centrul lui un vechi simbol din seria riturilor de înmormîntare :

Ardă-te focu de brad,
Cît ai crescut tu de-nalt,
Ai crescut lîng-on părău,
La ... de copîrșău ;
Și-ai crescut într-o cărare,
Vai nouă de supărare ;
Și-ai crescut într-o dîlmuță,
Vai, la ... de căsuță [32].

O variantă a acestei ,,glăsîturi" a fost notată în 1935 de Ion Mușlea, cu precizarea că ea reprezintă un ,,bocet la copil"[33]. Nu e vorba prin urmare de un bocet tradițional al jocului mumuițelor, ci cel mult de o tendință mai nouă. În acest caz, fenomenul trebuie reținut deoarece pune în lumină capacitatea de înnoire a jocului, procesul de cristalizare a unei noi forme.

---

[29] i. 794 și mg. 1524I, 1524II. Jocul a fost interpretat de Todoran Vasile, 57 ani (,,baciu"), Suceava Izidor, 27 ani (,,ajutorul baciului"), Oprea Grigore, 13 ani, Dan Florian, 13 ani, Suceava Dumitru, 15 ani, și Dan Manole, 13 ani (,,oi").

[30] *Loc. cit.*

[31] mg. 1439I/a.

[32] mg. 1439I/a.

[33] Fondul Mușlea, caiet. II.

După ,,glăsîtură'' se trece spontan la ,,chiuitura mumuițelor'', care e de regulă cîntecul de joc *Zi, bade, cu fluiera*[34]. Uneori cîntecul acesta e interpretat la fluier, mumuițele dansînd — în ritmul lui — în jurul mortului, țuțuind din buze[35].

Așa cum se înfățișează astăzi, jocul *mumuițele* pare să constituie transpunerea în scenă a unui gen de snoavă despre văduva cu ibovnic, snoavă în care apare și parodierea bocetului ei ipocrit. Avem de-a face cu o modalitate satirică frecventă în folclorul nostru, prin care o situație tragică este convertită în comic. Piesa de teatru *Occisio Gregorii Vodae in Moldavia tragedice expressa*, din secolul al XVIII-lea[36], valorifică, probabil, chiar această modalitate satirică populară. Credem însă că versiunea amintită din jocul *mumuițele* este rezultatul unei evoluții tîrzii. Costumația neobișnuită a interpretelor, acel țuțuit din buze atît de inedit în folclorul românesc și bocirea mortului de către ele trebuie urmărite, credem, într-un plan mai adînc al mentalității populare. Semnificația precisă a jocului și a reprezentării pe care se întemeiază nu se lasă ușor descoperite în stadiul actual al cercetărilor. Eventualele mărturii existente în alte regiuni ale țării ne-ar putea deschide, credem, calea înțelegerii lui.

Amintim, în sfîrșit, *popĉii*. Măștile de popi apar frecvent în reprezentațiile dramatice populare din diferite regiuni ale țării, precum și la alte popoare[37]. Dar, în timp ce în alte părți ele joacă un rol secundar în cadrul priveghiului, în satele văii Gurghiului *popĉii* reprezintă o veritabilă piesă de teatru cu caracter hazliu. În Orșova jocul acesta nu e altceva decît parodierea, persiflarea ceremonialului religios al înmormîntării, căreia i s-a adăugat momentul spovedaniei, de un grotesc și mai pronunțat. În Ibănești jocul *popĉii* parodiază ceremonialul religios al căsătoriei, căruia i s-a atașat, de asemenea, spoveditul. În primul caz, fiind vorba de un priveghi adevărat, jocul s-a făcut numai la insistențele noastre, după ce le-am dat interpreților toate asigurările că nu vor avea discuții cu preotul satului. Teama aceasta era justificată, dacă ținem seamă de conținutul manifestării.

Personajele care apar în versiunea din Orșova sînt ,,protopopul'', ,,popa'' și ,,diacul'', cărora li se adaugă un bărbat sau o femeie dintre participanții la priveghi, care joacă rolul ,,păcătosului''[38]. În ceea ce privește costumația personajelor, ea are un caracter improvizat. Odăjdiile protopopului constau astfel (în cazul văzut de noi) dintr-un țol aruncat pe spate, traista colorată trasă pe cap în chip de mitră episcopală îmbogățind în mod inadecvat costumația personajului. La rîndul său, „popa" era înveșmîntat într-o cuvertură colorată, iar pe cap — în chip de mitră — avea o strecurătoare de bucătărie, din metal roșu. Amîndoi purtau mustăți și bărbi din lînă. Recuzita era completată de o cădelniță, improvizată și ea, o ulcică cu apă și un mănunchi de busuioc, o cruce confecționată ad-hoc din două bețe și cartea necesară oficierii originalului prohod al mortului. Simpla apariție a personajelor în această ținută caraghioasă ar fi suficientă pentru crearea, în cadrul priveghiului, a unei atmosfere comice. Aceasta ia însă proporții abia de aci înainte. „Protopopul", „popa" și „diacul" intră în odaia în care e așezat mortul, parodiind binecunoscutul cîntec bisericesc „Cu sufletele drepților", peste care „diacul" se grăbește să suprapună un altul, „Sosit-a timpul de plecare", executat în aceeași manieră hazlie. Această încălcare a melodiilor și a răspunsurilor vrea să sugereze parcă graba cu care procedează uneori fețele bisericești la oficierea ceremonialului religios al înmormîntării.

---

[34] mg. 1439I/b.

[35] i. 794 ; mg. 1524II, 1513/e. Grupul care a jucat *mumuițele* a fost alcătuit din Succava Teodora, 25 ani, Petra Elena, 25 ani, Dan Aurelia, 22 ani, și Matei Floarea, 34 ani.

[36] Textul acesteia a fost publicat de Lucian Drimba în *Limbă și literatură*, vol. VII (1963), p. 359—398.

[37] Popa care prohodește în bătaie de joc apare, de exemplu, în *cucii* (vezi *Istoria teatrului în România*, p. 79), în obiceiul *fășancul* din sudul Banatului, în unele variante crișene ale *vicleimului* (varianta din Husasăul de Criș, com. Ineul de Criș, jud. Bihor) și altele (vezi unele amănunte în *Istoria teatrului în România*, p. 122, 124—125). Obiceiul apare totodată și la maghiari, la șezători, nuntă și în jocurile de copii, domenii în care s-au refugiat jocurile de priveghi (vezi amănunte în Bartók Béla-Kodály Zoltán, *lucr. cit.*, p. 1094—1095).

[38] În Orșova rolul ,,protopopului'' a fost jucat de Bloj Leon, 47 ani, al ,,popii'' de Moldovan Liviu, 30 ani, iar al ,,cantorului'' de Corbu Ioan, 52 ani.

În desfășurarea acestui neobișnuit prohod textele sfinte sînt obiectul celor mai îndrăznețe schilodiri și persiflări. Invocația uzitată în fostele biserici greco-catolice „Doamne-ndură-te spre noi" devine aici „Doamne-n Dunăre cu noi", iar cea de rit ortodox „Doamne miluiește" se amplifică în sens comic: „Doamne miluiește, cu mămăligă cu pește"; cuvintele ce însoțesc semnul crucii, „Mărire Tatălui...", devin în jocul nostru „Măria nostă cu Măria tatălui să fie", iar una dintre replicele „diacului" sună: „Doamne, trîntește popii de pămînt, doamne" ș.a.

La capitolul „iertăciunilor", adresîndu-se soțului (notăm că acesta, om de peste 70 de ani, era de față), „protopopul" îi atrage atenția astfel: „să ai grije, să nu pășești pe căile cele necurate" ș.a.m.d.

Partea cea mai comică din întregul joc cu care ne ocupăm o constituie însă cea care cuprinde „spovedania". Întrebată cînd s-a spovedit ultima oară, „păcătoasa" răspunde fără ezitare: „De zece ai !" În legătură cu porunca a șasea „protopopul" îi atrage atenția acesteia ca de azi înainte să nu mai păcătuiască „cu cine-i place" etc. În textul acestei părți se strecoară de regulă numeroase elemente licențioase, cuvinte cu dublu înțeles, totul de natură să sporească și mai mult atmosfera hazlie a priveghiului. În continuare, deoarece persoana spovedită nu știe nici „Tatăl nostru", nici „Sîn-Născătoare" și nici „Cred într-un Dumnezău", i se dă drept canon să facă „115 mătănii, tăt una pă burtă și una pă spate, una cu capu-n jos" — la care femeia replică: „pe spate-mi place, da' pe burduf mă doare mňijlocu".

Rugăciunea „protopopului" pentru iertarea păcatelor e și ea o parodie, construită cu unele elemente de vrajă: „Să-ți ierte Dumnezău păcatele, să-ți aline Dumnezeu durerile, să-ți treacă u̯ăs prin u̯ăs, falcă prin falcă, să-ți saie u̯ochii...".

Întrebată dacă-i pare rău pentru păcatele săvîrșite, credincioasa răspunde negativ. Încheierea duhovnicului e în această situație categorică: „Nu-ți pare, nu te pot dezlega !", la ceea ce ea răspunde, începînd să-și desfacă „frimbiile" de la brîu: „Mă dezleg eu". Un „Tatăl nostru" și un „Cred eu" parodiate încheie jocul *popčii* în versiunea lui de la Orșova [39].

---

[39] i. 791, mg. 1526I/b, 1526II, 1528/a și 1528II/c.

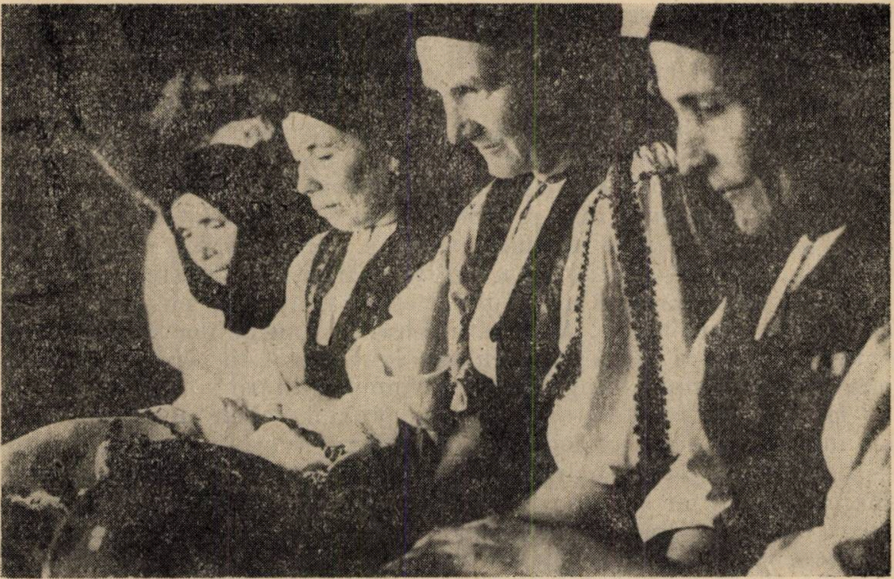


Foto 1 — Bocirea mortului, Ibănești.

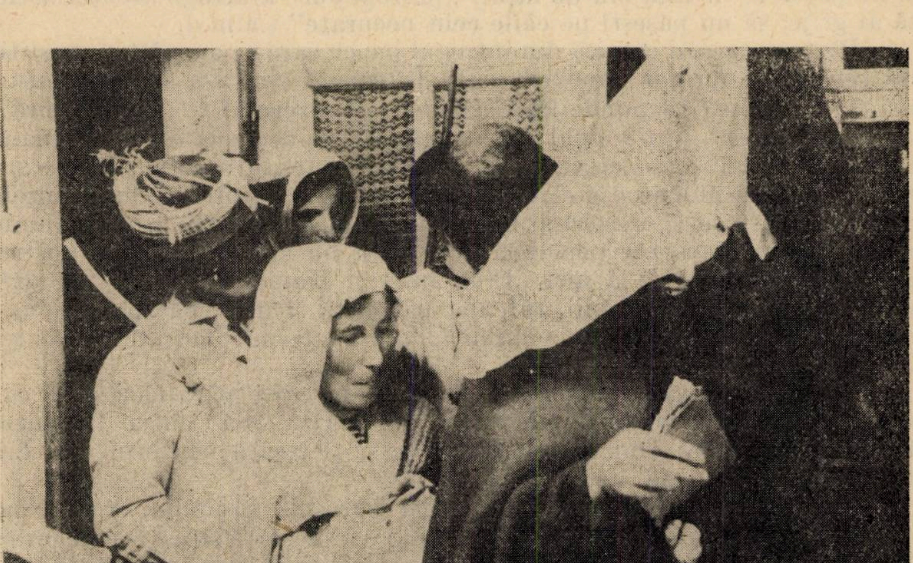


Foto 2 — „Popčii", Ibănești.

Versiunea cealaltă, pe care am urmărit-o în desfășurarea ei scenică la Ibănești, nu stă cu nimic mai prejos. Parodierea în cadrul priveghiului a ceremonialului religios de nuntă, apariția în cuprinsul ei a unei mirese în stare binecuvîntată, mirii, nașii, popa ș.a. înconjurînd mortul, totul colaborează la realizarea unui spectacol de un puternic grotesc, în desfășurarea căruia s-ar putea bănui însă și unele elemente arhaice, cu rosturi diferite de cele pe care le au astăzi. S-ar putea presupune însă și o contaminare a versiunii din Orșova cu jocul *nunta*, a cărei existență independentă nu am întîlnit-o nicăieri în ținutul cercetat. Episodul spoveditului apare și în versiunea din Ibănești, firește, din pure rațiuni comice, ca și în cealaltă[40].

Ceea ce am vrea să subliniem în încheiere este mai întîi că jocurile de priveghi reprezintă un capitol important în folclorul satelor din valea Gurghiului. Obligatorii altădată, ele se fac astăzi numai la bătrîni, acolo unde moartea apare ca un proces natural, și nu în toate cazurile, ci, așa cum spuneam, numai atunci cînd dispariția acestora nu provoacă regrete deosebite. Aceasta, împreună cu funcția distractivă, tot mai accentuată, pe care o îndeplinesc și ștergerea totală a semnificației lor originare, precum și cu evoluția lor în actualitate, constituie indicii ale procesului lor de dispariție treptată. În prezent și într-o lungă perioadă dinainte, ele au constituit, între altele, un important capitol al dramaturgiei populare, satisfăcînd setea de teatru a celor mulți. În sensul acesta, priveghiul se dovedește a fi, în acest ținut, o ocazie mai fertilă chiar decît sărbătorile Anului nou.

---

[40] mg. 1513/a. Jocul a fost interpretat aici de Suceava Florentina, 38 ani (,,popă''), Petra Elena, 25 ani, Matei Floarea, 34 ani (,,miri''), Suceava Teodora, 25 ani, și Matei Mărioara, 25 ani (,,nuni''). În legătură cu interpreții jocurilor de priveghi din satele văii Gurghiului se impune constatarea că ei se recrutează adeseori și din rîndurile femeilor. În afară de cazul acum citat și de *mumuițe*, amintim că jocul *moș și babă* a fost interpretat în Ibănești de trei femei: Dan Victoria, 52 ani (,,moș''), Dan Rafila, 40 ani (,,babă''), și Petra Elena, 25 ani (,,moașă''). Prima dintre acestea precizează că a interpretat acest joc în numeroase rînduri, la priveghi.

EVOLUȚIA POVESTITULUI ÎN DRĂGUȘ — FĂGĂRAȘ *

DOINA T. NEGULESCU

În anul 1947 a apărut cartea lui Ion Cazan, *Drăguș — un sat din Țara Oltului — manifestări spirituale — literatură populară.* Volumul este rodul cercetărilor efectuate în jurul anului 1939[1] și cuprinde o introducere în care autorul face cîteva precizări referitoare la procesul povestitului în Drăguș, indicii care condiționează acest fenomen, originea poveștilor în concepția populară, urmînd apoi o prezentare a mai multor tipuri de povestitori. Partea a doua a volumului, ,,Clasificări și comentarii'', înmănunchează un număr de 121 piese — basme, povestiri și snoave. Înșiruirea lor se face conform unei clasificări proprii autorului [2], cu investigații pentru fiecare piesă în parte în cataloagele și literatura de specialitate. Astfel Ion Cazan aduce pentru cele 121 de piese variantele existente, enunțînd volumele respective, comparînd aceste variante, stabilind diferitele influențe și contaminări de motive, frecvența tematică și circulația lor.

★

Cercetarea literaturii populare s-a efectuat în cadrul fenomenului social complex, ținîndu-se seama de contribuția socialului în mișcarea literară a satului, în scopul elucidării problemei interferenței permanente de influențe sociale care au străbătut și literatura populară, condiționîndu-i geneza și conservarea. Constatările care s-au impus în urma aplicării acestei metode constituie punctul de plecare al cercetărilor noastre.

---

* În articolul de față se face o prezentare comparativă a materialului provenit din culegerea prof. Ion Cazan (1938—1939) și culegerea noastră (1964—1965).

[1] Cercetările au fost efectuate de către un colectiv al Institutului de științe sociale al României condus de către profesorul D. Gusti. Cercetările în domeniul literaturii populare s-au făcut sub conducerea lui I. Cazan.

[2] A. POVEȘTI
I. Povești despre animale și păsări
II. Povești fantastice
III. Obiecte supranaturale (magice)
B. POVEȘTI ÎN FORMĂ DE LEGENDE
I. Povești cu cuprins moral și pedagogic
II. Legende religioase
C. POVEȘTI ÎN FORMĂ DE NUVELE
D. POVEȘTI DESPRE PROSTIA DRACULUI
E. SNOAVE

Noua cercetare a povestitului în Drăguș s-a făcut în două etape : februarie 1964 și aprilie 1965. S-a lucrat cu 18 informatori — în primul rînd informatorii lui Ion Cazan și urmașii lor cei mai direcți. Materialul cules însumează un număr de 154 de piese : basme, povestiri și snoave. Materialul care ne stă la dispoziție, inclusiv cel din 1939, investigațiile făcute și informațiile culese ne îngăduie să stabilim coordonatele pe care se desfășoară procesul evoluției povestitului în Drăguș.

În cadrul fenomenului complex al dezvoltării social-istorice, povestitul ca proces al creației spirituale a poporului și al transmiterii pe cale orală a tradiției este în continuă evoluție. Ion Cazan constată că ,,manifestările economice, juridice și politico-administrative creează două serii de agenți de transmisiune a poveștilor dintr-o unitate socială în alta și chiar în sînul aceleiași unități sociale''[3].

În prima ei parte afirmația rămîne valabilă. Procesul povestitului studiat în urmă cu mai bine de un sfert de veac în condițiile economice și social-politice ale diferențierii satului pe categorii sociale distincte capătă o dată cu noile transformări sociale aspecte cu totul schimbate. Categoria agenților externi prin intermediul cărora se exercită influențe din afara satului — odinioară străinii care pătrundeau în sat aducînd cu ei teme ce se localizau aici — în momentul de față este mult lărgită. Căile de vehiculare a poveștilor se caracterizează prin două aspecte : pe de o parte ,,agenții de transmisiune'' tradiționali în cadrul cărora un factor de prim ordin este transhumanța. Adeseori povestea coboară de la munte o dată cu ciobanii : ,,o știu de cînd i̯eram pe la u̯oi̯'' ne spune Nicolae Fogoroș, sau ,,de cîn eram cu u̯oili, povestẹm cu c̆i̯obanii'' precizează Gheorghe Tătaru[4]. În cadrul transhumanței, păstorii din diferite regiuni ale țării au avut prilejul să se întîlnească, să-și spună povești și în felul acesta să-și îmbogățească repertoriul. În acest caz este evidentă influența reciprocă asupra repertoriilor. Ciobanii, la rîndul lor, transmit poveștile celor din sat, fie în cadrul familiei, fie în cercuri mai largi, ca șezători, petreceri, sau cu prilejul unor și mai mari reuniuni, ca tîrguri, nedei sau hramuri.

Al doilea aspect al fenomenului este determinat de acei drăgușeni care se deplasează prin alte locuri și se reîntorc în sat. Alături de factorii tradiționali de vehiculare și răspîndire a poveștilor, acest nou aspect al fenomenului se impune tot mai mult, fiind revelator prin importanța pe care o are. Deplasările în satele și orașele mai apropiate sau mai îndepărtate influențează personalitatea povestitorilor, prin pătrunderea lor în viața acestor sate și orașe, luarea de contact cu lumea respectivă și prin schimbul spiritual care are loc cu acest prilej.

Mulți dintre informatorii de la care s-au cules povești sînt muncitori. Orașele Victoria, Ucea, Făgărașul sînt centre industriale care polarizează în jurul lor tot mai mulți oameni din mediul rural, mai ales dintre cei tineri și de vîrstă mijlocie. Aceștia, după cele opt ore de muncă în uzină, se reîntorc în sat, unde rămîn în sfera preocupărilor lor țărani și se comportă ca atare. Dar împrejurările nou create le oferă noi posibilități de informare. De pildă, Viorel Tătaru de 40 de ani, muncitor la combinatul chimic din orașul Victoria, după ce a terminat de povestit basmul omului sărac cu mulți copii, ne-a mărturisit : ,,îl știu de la nenea Gheorghe Copăceanu (53 de ani) din Arpașu de Jos. Az noapte l-am auzît pînă ne-am sk'imbat''[5]. În felul acesta sfera ocaziilor de povestit este mult lărgită. Noua comunitate de muncă mijlocește relațiile dintre satele mai apropiate sau mai îndepărtate. Iar dacă în rîndul acestor comunități se întîlnesc doi ori mai mulți povestitori talentați, împrejurarea constituie stimulentul menținerii interesului pentru povestit și totodată un incontestabil mijloc de schimb, fără de care nu se poate explica întregul proces de transmitere și răspîndire a creației populare. Luarea de contact cu altă lume, întrepătrunderea reciprocă și ambianța în care se desfășoară, capătă semnificații noi pentru etapa actuală a procesului povestitului. Analiza materialului, a personalității povestitorilor și a fenomenului însuși ne îndreptățește să facem această afirmație.

---

[3] Ion Cazan, *Drăguș — un sat din Țara Oltului* (*Făgăraș*), București, 1947, p. 2.

[4] Arh. I. E. F. București, mg. 2772 I d.

Altă categorie de factori care exercită o mare influență asupra povestitului în Drăguș o formează știința de carte, școala, căminul cultural, biblioteca, radioficarea etc.

Uneori povestitorii indică fără multe insistențe sursele cărturărești ale poveștilor (Niculae Rogozea, 64 de ani). Alteori însă, acestea trebuie identificate de cercetător. În cazul povestitorilor talentați ca Adam Jurcovan sau Gheorghe Tătaru, aceștia doar preiau din cărți unele motive și improvizează pe marginea lor, într-un stil propriu, întîmplări și episoade care se constituie în piese unitare, de sine stătătoare. Cu această constatare vom trece la un alt aspect al cercetării noastre : crearea variantelor și repertoriile informatorilor.

Motivul, în circulația lui, suportă alternanțe și variații, legături și tendințe diverse în raport cu alte motive. Deși individual, motivul nu apare singur, el este integrat într-o asociere cu altele. Niciodată nu se vor putea suprapune două relatări ale aceluiași motiv, întotdeauna existînd o caracteristică ce aparține informatorului respectiv, dezvăluind trăsături specifice lui.

Cele trei variante semnalate de Ion Cazan, la care adăugăm cele trei variante culese de noi, ale cunoscutului basm ,,Copiii cu părul de aur'' ilustrează afirmațiile de mai sus. Variante culese la un interval de timp apreciabil (35—40 de ani) au aceeași formulă centrală : ființa dușmană (țigancă, servitoare) o persecută pe mama nevinovată a copiilor cu părul de aur; prefacerile succesive suferite de copii; salvarea lor și dovedirea nevinovăției mamei. Avem în acest caz o identitate perfectă a motivului, pe de o parte, și interferența lui cu episoade specifice fiecărei variante, pe de altă parte. Același lucru se poate spune și despre basmul ,,Cenușotcă'', din care avem două variante Ion Cazan și cinci variante culese în anii 1964—1965. Cele trei apariții succesive ale lui Cenușotcă constituie motivul de bază. Dar cele șapte variante reprezintă, fiecare în parte, piese de sine stătătoare. Cele nouă variante ale basmului ,,Fata babei și fata moșneagului'' — patru variante semnalate de Ion Cazan, cinci variante culese de noi — completează aceste exemple.

---

[5] Arh. I. E. F. București, mg. 2771 I b.

Materialul cules din Drăguș ne duce la constatarea că aria de răspîndire a celor 15—20 de subiecte[6] cuprinde întreg teritoriul satului, fiind foarte frecvente în repertoriile povestitorilor. Cît despre transmiterea lor din generație în generație, se poate stabili un paralelism aproape perfect între repertoriile culese în anii 1939 și cele din culegerile noastre.

Povestitori din Drăguș (de la stînga la dreapta: Dionisie Buneriu, Gheorghe Tătaru, Gheorghe Gușeilă, Gheorghe Buneriu, Adam Jurcovan).

În perioada care s-a scurs între cele două culegeri se remarcă două tendințe în ceea ce privește repertoriul general al satului: 1) îmbogățirea lui în domeniul basmului și al snoavei și 2) sărăcirea repertoriului poveștilor și legendelor religioase.

Repertoriul fiecărui povestitor în parte a suferit, de asemenea, în cele mai multe cazuri o transformare esențială: ultima culegere a scos la iveală o lărgire a repertoriilor individuale. Cîteva exemple vor concretiza această afirmație.

De la Gheorghe Tătaru, 61 de ani, fost cioban, Ion Cazan a cules în 1939 șapte basme și două snoave. În 1965 repertoriul lui Gheorghe Tătaru cuprinde 18 piese — 16 basme și două snoave. Punînd alături cele două repertorii, constatăm că, din cele 18 piese, 9 sînt repetări ale pieselor culese de I. Cazan. O identificare a lor în amănunt nu se poate face deoarece volumul lui I. Cazan dă numai rezumatele poveştilor. Am comparat însă minuţios aceste rezumate cu textele noastre şi, cu excepţia unor mici abateri, ele se suprapun. Acest fapt este explicabil dacă ne gîndim la intervalul de timp care s-a scurs între cele două culegeri. Provenienţa celorlalte zece piese, în repertoriul lui Gh. Tătaru, este rezultatul unor acumulări în timp, acumulări determinate de cele mai diferite împrejurări. Acelaşi lucru se întîmplă şi în cazul lui Nicolae Fogoroş, bun povestitor şi creator de snoave. I. Cazan a cules de la acest informator 10 piese. În 1964 s-au cules de la N. Fogoroş 33 de piese, dintre care au fost identificate în volum numai cinci piese. Faptul se repetă şi în cazul celorlalţi informatori.

---

[6] Copiii cu părul de aur; Cenușotcă; Pipăruș Pătru; fata babei și fata moșului; Ileana Sînziana; pasărea fermecată; copiii părăsiți în pădure; fata isteață; Păcală; povestea cu maistorul; femeia necredincioasă; țiganul arhanghel; țiganul și iepurele; țiganul la spovedit; biserica țiganilor.

Pentru o mai bună ilustrare vom da un tabel sinoptic al fenomenului povestitului, cuprinzînd repertoriile informatorilor din 1964—1965 confruntate cu repertoriile aceloraşi informatori culese de Ion Cazan.

Nr. crt.	Numele şi pronumele informatorului	Basme în		Snoave în		Total piese în	
		1939	1965	1939	1965	1939	1965
1	Buneriu Dionisie	—	2	—	3	—	5
2	Buneriu Gheorghe	2	1	1	—	3	1
3	Buneriu Maria	2	4	—	—	2	4
4	Codru Iacob	—	1	—	4	—	5
5	Fogoroş Nicolae	2	10	8	23	10	33
6	Fogoroş Maria Matei	3	2	—	—	3	2
7	Guşeilă Gheorghe	—	3	—	3	—	6
8	Guşeilă Sinefta	6	7	1	1	7	8
9	Jurcovan Adam	—	12	—	2	—	14
10	Popa Codrea Agretina	2	4	1	1	3	5
11	Rogozea Gheorghe	—	3	—	5	—	8
12	Rogozea Nicolae	—	13	—	4	—	17
13	Sofonea Dumitru	1	5	2	3	3	8
14	Sofonea Solomon	—	—	—	1	—	1
15	Sofonea Viorica	—	2	—	1	—	3
16	Tătaru Gheorghe	7	15	2	3	9	18
17	Tătaru Sofia	3	1	2	—	5	1
18	Tătaru Viorel	—	6	—	5	—	11

Un aspect deosebit în privinţa povestitorilor din Drăguş ni se pare a fi acela legat de gruparea lor pe familii. Se poate întocmi un adevărat arbore genealogic[7] al familiilor povestitoare, începînd cu informatorul cel mai vîrstnic și sfîrșind cu cel mai tînăr.

Gheorghe Tătaru, 61 de ani, a învățat povești încă din copilărie de la mama lui, Maria Tătaru și de la tatăl său pe care și-l amintește ca bun povestitor. Amintind surse și mai vechi, informatorul ne spune că a auzit povești și „de la moșu, de la tata bătrîn". Fratele mai mic a lui Gheorghe Tătaru, Viorel Tătaru, 40 de ani, este învățăcelul lui „nenea Gheorghe, fratele". Soția lui Gheorghe Tătaru, Sofia Tătaru, 64 de ani, se numără și ea printre bunii povestitori ai satului. Se pare că încă din tinerețe Sofia Tătaru a fost un stimulent pentru Gheorghe Tătaru în ale povestitului și o bună păstrătoare a repertoriului „de familie". În clipa în care soțul ei se pregătește să povestească, Sofia îl supune unei mici repetiții — foarte competentă de altfel — , din care ne putem da seama că cei doi soți își cunosc reciproc repertoriul. În eventualitatea că unul dintre ei a uitat ceva, celălalt îi amintește cu precizie episodul respectiv. Probabil conform unei înțelegeri tacite, repertoriile celor doi sînt net diferite. Fiecare își are poveștile lui preferate. Și pentru a mai adăuga o ramură la arborele genealogic al acestei familii de povestitori, trebuie să o amintim și pe Sinefta Gușeilă, 70 de ani, sora Sofiei Tătaru, și pe soțul Sineftei, Gheorghe Gușeilă, ambii povestitori și buni deținători ai repertoriului local. Gheorghe Gușeilă la rîndul său asculta povești de la un frate mai mare : „aveam un frate mai mare și frate-meu mi-o spus-o cîn eram copil"[8].

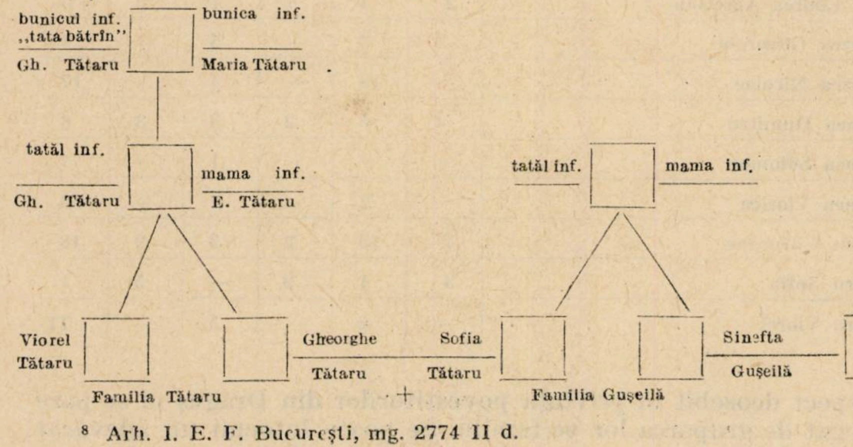
Același fenomen se întîmplă și în familia lui Dionisie Buneriu, de 63 de ani. Dionisie este cel mai vîrstnic din familie care știe povești. Maria Buneriu, soția lui, povestește și ea. Viorica Sofonea, 37 de ani, fiica lor, are un repertoriu restrîns, însă povestește cu multă însuflețire și pricepere. Solomon Sofonea, 40 de ani, soțul Vioricăi, povestește și el. Și cea mai tînără membră a familiei, Maria Sofonea, 9 ani, auzind mereu povești, fie în casa bunicilor, fie în casa părinților, începe și ea să povestească.

★

Analiza basmelor și snoavelor din repertoriul actual al Drăgușului s-a făcut în paralelă cu repertoriul din 1938—1939. În cele ce urmează

---

[7]



[8] Arh. I. E. F. București, mg. 2774 II d.

vom menţiona numai piesele comune celor două repertorii şi vom enunţa pentru fiecare în parte concluziile la care s-a ajuns. Ne vom referi în primul rînd la identitatea (sau neidentitatea) fabulaţiei, care sînt elementele diferenţiatoare şi în ce măsură variantele noi au pierdut sau au cîştigat elemente.

Titlul pieselor este acela din ultima culegere, toate datele informative ale materialului fiind trecute la note.

Ordinea în care au fost enumerate piesele respectă clasificarea internaţională Aarne-Thompson.

Basme propriu-zise — basme fantastice

1. *Ionică Făt-Frumos* (A. Th. 301 H* contaminat cu 414*)[9]

Basmul este atestat în patru variante similare — două I. Cazan, două din culegerile noastre. Am comparat piesele relatate de Agretina Popa Codrea la un interval de 25 de ani. Cele două variante se dezvoltă pe aceeaşi schemă pînă la episodul final : recunoaşterea lui Ionică Făt-Frumos de către zînă, nunta lor. În varianta ultimă însă, informatoarea reia motivul interzicerii, adăugînd încă cinci episoade a căror înlănţuire determină introducerea unor noi elemente faţă de varianta I. Cazan.

Basmul este cunoscut în toate provinciile ţării.

2. *Cei doi feciori unii ca alţii* (A.Th. 303 + 300)[10]

Basmul a fost cules în cinci variante. Pentru analiză s-au luat două piese — cele mai complete[11]. Schema narativă a celor două variante este similară. Intervine însă o inversiune a episoadelor. În varianta recentă informatoarea plasează cele două episoade : căutarea taurului de la hotarul lumii şi omorîrea balaurului din fîntînă care cerea în fiecare săptămînă cîte o fată, în finalul basmului, pe cîtă vreme la varianta culeasă de I. Cazan acestea constituie episodul următor introducerii.

Basmul este general cunoscut.

3. *Pipăruş Pătru* (A. Th. 327 B*)[12]

Avem trei relatări similare ale acestui basm. Compararea a două din aceste variante[13] scoate în evidenţă identitatea fabulaţiei. Singura notă deosebitoare constă în adăugarea — în varianta lui Adam Jurcovan — a celor două motive : cu Păunaşul Codrilor şi Ghiţă Cătănuţă, motive de domeniul improvizaţiei pe baza unor aduceri aminte din cele citite cu mulţi ani în urmă. Din această cauză finalul celor două piese este cu totul deosebit.

Basmul este cunoscut în toate provinciile ţării.

---

[9] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2712 I b ; inf. : Agretina Popa Codrea, 85 ani ; culeg. : Doina Negulescu, 10 februarie 1964 ; transcris : Doina Negulescu ; în colecţia I. Cazan la nr. 2 (Ionică Făt-Frumos şi Ileana Cosînzeana) ; inf. : Agretina Popa Codrea, 60 ani.

[10] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2712 I d ; inf. : Agretina Popa Codrea, 85 ani ; culeg. : D. N., 10 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 5 (Făt-Frumos şi zmeoaica) ; inf. : Sinefta Guşeilă, 42 ani.

[11] Vezi nota 1.

[12] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2711 II a ; inf. : Adam Jurcovan, 79 ani ; culeg. : D. N., 4 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 4 (Cipăruş Pătru) ; inf. : Gheorghe Bobeica, 45 ani.

[13] Vezi nota 3.

4. *Omul sărac cu şase copii* (A. Th. 332)[14]

Basmul a fost cules în două variante identice, deşi acestea aparţin unor informatoare deosebite. Avem doar o substituire de elemente : sticluţa cu leacuri din varianta Mariei Marin este înlocuită cu batista — semn al înţelegerii cu moartea — în varianta Mariei Buneriu.

Tipul este general răspîndit.

5. *Purcelul năzdrăvan* (A. Th. 425 A)[15]

Sînt culese patru variante similare ale acestui basm. Varianta Sineftei Guşeilă este o formă mai restrînsă a variantei lui Solomon Jurcovan, cu substituirea personajului principal — şarpe — porc. Cu toate acestea, varianta se integrează perfect în tipul general (soţul vrăjit — Amor şi Psyche).

Basmul este cunoscut în toate zonele ţării.

6. *Lina Herghelina* (A. Th. 450)[16]

I. Cazan atestă trei variante similare ale acestui basm. Din culegerile noastre avem două variante. Am comparat piesele povestite de aceeaşi informatoare la interval de 25 de ani. Ca fabulaţie, cele două variante sînt identice. Dar varianta recentă este mai schematizată datorită faptului că, aşa cum ne-a mărturisit chiar informatoarea, a mai uitat din poveste.

Basmul este general răspîndit, bucurîndu-se de o remarcabilă frecvenţă.

7. *Fata moşului şi fata babei* (A. Th. 480 A)[17]

Basm foarte răspîndit, la Drăguş a fost atestat în şapte variante similare. Am luat pentru comparaţie numai două dintre acestea[18], toate dezvoltînd aceeaşi schemă narativă şi fiind identice ca fabulaţie.

Tipul analizat (Holle) este reprezentat pe întreg teritoriul românesc prin formula atît de cunoscută mai ales din varianta lui Ion Creangă „Fata babei şi fata moşneagului” sau varianta lui P. Ispirescu „Fata moşului cea cuminte”.

---

[14] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2771 I ; inf. : Maria Buneriu, 65 ani ; culeg. : D. N., 25 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 49 (Moartea şi săracul) ; inf. : Maria N. Marin, 65 ani.

[15] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2773 II c ; inf. : Sinefta Guşeilă, 70 ani ; culeg. : D. N., 26 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 8 (Povestea şarpelui) ; inf. : Solomon Jurcovan, 45 ani.

[16] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2769 I b ; inf. : Maria M. Fogoroş, 63 ani ; culeg. : D. N., 25 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 15 (Lina Herghelina) ; inf. : Maria M. Fogoroş, 38 ani.

[17] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2772 II c—2773 I a ; inf. : Gheorghe Buneriu ; culeg. : D. N., 2 mai 1965 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 12 (Fata babei şi fata moşului) ; inf. : Eleonora Tătaru.

[18] Vezi nota 3.

8. *Moșul cu barba de flori* (A. Th. 502 B)[19]

Avem trei variante ale acestui basm. Cele două piese comparate, povestite la un interval de 25 de ani de către același informator, sînt absolut identice, dovedind buna ținere de minte a povestitorului.

Variante găsim pe întreg teritoriul țării.

9. *Fata babei și fata moșului* (A Th. 510 + 407)[20]

Basmul a fost cules la Drăguș în șapte variante similare. Ele reprezintă tipul II contaminat (Holle-Cenușăreasa) al basmului despre fata babei și fata moșului.

Variantele povestite la un interval de 25 de ani sînt identice.

Basmul este foarte răspîndit în toate regiunile țării.

10. *Împăratul cu trei fete* (A. Th. 514)[21]

Avem la Drăguș patru variante similare ale acestui basm. Am luat pentru comparație două dintre acestea culese de la soții Gheorghe (în 1965) și Sofia (în 1936) Tătaru. Variantele dezvoltă aceeași schemă narativă. Varianta lui Gheorghe Tătaru, însă, este mai săracă în episoade, dar aceasta nu îi știrbește cu nimic forța de sine stătătoare.

Basmul este general cunoscut.

11. *Povestea lui Cenușotcă* (A. Th. 530)[22]

Cules în șapte variante similare, basmul se încadrează în tipul atît de bine cunoscut și răspîndit în toate provinciile țării.

12. *Cu măgărușul* (A. Th. 563)[23]

Basmul a fost atestat în două variante. Singura deosebire între acestea constă în faptul că în varianta lui Niculae Rogozea posesorul obiectelor miraculoase (punga de bani, masa și cîrja năzdrăvană) este una și aceeași persoană (băiatul sărac), pe cînd în varianta lui Matei Stoia obiectele aparțin celor trei feciori ai omului sărac.]

Basmul este răspîndit în toate provinciile țării.

---

[19] Arh. I. E. F. București, mg. 2771 II c; inf. : Gheorghe Buneriu; culeg. : D. N., 1 mai 1965; tr. : D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 10 (Moșul cu barba de flori); inf. : Gheorghe Buneriu.

[20] Arh. I. E. F. București, mg. 2773 II a; inf. : Sofia Tătaru, 64 ani; culeg. : D. N., 2 mai 1965; tr. : D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 13 (Fata babei și fata moșului); inf. : Sofia Tătaru, 35 ani.

[21] Arh. I. E. F. București, mg. 2774 I a; inf. : Gheorghe Tătaru, 61 ani; culeg. : D. N., 2 mai 1965; tr. : D. N. în colecția I. Cazan la nr. 9 (Ileana Sînziana); inf. : Sofia Tătaru, 35 ani.

[22] Arh. I. E. F. București, mg. 2669 II g; inf. : Adam Jurcovan, 79 ani; culeg. : D. N., 12 februarie 1964; tr. : D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 3 (Cenușotcă); inf. : Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[23] Arh. I. E. F. București, mg. 2768 II e; inf. : Nicolae Rogozea, 64 ani; culeg. : D. N., 24 aprilie 1965; tr. : D. N.; în colecția I. Cazan la nr. 19 (Masa, berbecele și măciuca); inf. : Matei Stoia, 60 ani.

13. *Găinușa cu ouăle de aur* (A. Th. 567)[24]
Cules în trei variante similare, două dintre acestea aparțin lui Gheorghe Tătaru, fiind povestite la intervalul dintre cele două culegeri. În prima variantă informatorul aduce o desfășurare mai largă a episoadelor, amplifică fabulația, elementele însă rămîn aceleași.

Basmul este foarte cunoscut și răspîndit în toate regiunile țării.

14. *Cele trei fete care smulgeau la cînepă* (A. Th. 707)[25]
Basmul a fost cules în cinci variante similare, toate de tipul basmului „Înșiră-te mărgărite''. Am luat ca reprezentative relatările lui Solomon și Adam Jurcovan. Cele două variante dezvoltă aceeași schemă narativă. Singura deosebire constă în faptul că Solomon Jurcovan introduce un motiv în plus : ajutorul Maicei Preciste dat soției împăratului.

Tipul este atestat în tot cuprinsul țării.

15. *Punguța cu doi bani* (A. Th. 715)[26]
Cules în trei variante identice, acest basm se dezvoltă pe schema clasică (I. Creangă), cu foarte mici diferențieri de elemente.

Basmul este foarte cunoscut și general răspîndit.

16. *Trei călători* (A. Th. 750)[27]
Cele două variante ale acestui basm au fost culese de la același informator : Gheorghe Tătaru, în cele două etape. Cu toate că au fost povestite la un interval de timp foarte mare (29 de ani), variantele sînt identice, episoadele și motivele se suprapun întru totul. Basmul face parte din ciclul dorințelor, dar informatorul nostru îi impregnează o puternică notă moralizatoare.

17. *Isprăvile lui Chirică* (A. Th. 810 A)[28]
Variantele drăgușene ale acestui basm sînt relativ scurte. Povestitorul relatează faptele concentrat, urmînd schema cunoscută.

Basmul este foarte răspîndit în toate provinciile țării.

18. *Dumnezeu cu Sf. Petru* (A. Th. 822 + 791)[29]
Basmul a fost cules în trei variante identice. Am comparat variantele lui Matei Stoia (1939) și Sineftei Gușeilă (1965). Singura deosebire între

---

[24] Arh. I. E. F. București, mg. 2772 II a ; inf. : Gheorghe Tătaru, 61 ani ; culeg. : D. N., 1 mai 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 19 (Găinușa cu ouă de aur) ; inf. ; Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[25] Arh. I. E. F. București, mg. 2669 II ; inf. : Adam Jurcovan, 79 ani ; culeg. : D. N., 12 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 11 (Trei fete în cînepă) ; inf. : Solomon Jurcovan, 16 ani.

[26] Arh. I. E. F. București, mg. 2768 II g ; inf. : Niculae Rogozea, 64 ani ; culeg. : D. N., 25 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 1 (Cocoșul moșului și găina babei) ; inf. : Laurian Gușeilă, 11 ani.

[27] Arh. I. E. F. București, mg. 2773 I b ; inf. : Gheorghe Tătaru, 61 ani ; culeg. : D. N., 2 mai 1965 ; tr. : D.N. ; în colecția I. Cazan la nr. 30 (Trei călători) ; inf. : Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[28] Arh. I. E. F. București, mg. 2772 II b ; inf. Gheorghe Tătaru, 61 ani ; culeg. : D. N., 1 mai 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 51 (Isprăvile lui Chirică) ; inf. : Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[29] Arh. I. E. F. București, mg. 2769 I d ; inf. : Sinefta Gușeilă, 70 ani ; culeg. : D. N., 26 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 31 (Cum a luat bătaie Sf. Petru) ; inf. : Matei Stoia.

ele constă în episoadele de început : în prima variantă Dumnezeu și Sf. Petru dăruiesc unui om sărac o comoară și drept consecință acesta se dedă lenei și beției ; în a doua variantă fata milostivă este ursită să se căsătorească cu ciobanul cel rău.

19. *Trei fete la seceră la grîu* (A. Th. 830 C)[30]

Cele două variante au fost culese de la Sinefta Gușeilă. Relatarea recentă este doar o schemă a celei dintîi. Informatoarea a uitat, în perioada dintre cele două culegeri, o mare parte din episoadele povestirii.

Tipul este general cunoscut.

20. *Aflatul* (A. Th. 930)[31]

Basmul a fost cules în patru variante similare, bazîndu-se pe aceleași elemente : copilul expus și protejat de soartă și scrisoarea substituită.

Tipul a fost atestat în Muntenia și Transilvania.

21. *Omul sărac cu copii mulți* (A. Th. 1045 + 1045 A* + 1072 + 1115 + +1153 + 1149)[32]

Basmul este atestat la Drăguș în trei variante similare. Cele două variante analizate se deosebesc prin episoadele introductive : cei 100 de copii dăruiți de către Dumnezeu lui Stan și promisiunea ciobanilor că îi vor da o turmă de oi dacă îi va scăpa de zmeu — în varianta lui Solomon Jurcovan ; în varianta lui Adam Jurcovan se intră direct în miezul povestirii : omul sărac intră slugă la zmei. În continuare, în ambele variante se înlănțuie aceleași episoade.

Tipul este general cunoscut în diverse combinații de motive.

Basme nuvelistice

1. *Urmările unei mame vitrege* (A. Th. 450)[33]

Avem două variante identice ale acestei piese. Aparent povestirea se încadrează în ciclul poveștilor despre persecuția copiilor de către mama vitregă. În variantele noastre însă predomină caracterul etic și didactic. Noi o clasificăm în cadrul literaturii de colportaj, ca narațiune cu pretenție de realitate.

---

[30] Arh. I. E. F. București, mg. 2769 I e ; inf. : Sinefta Gușeilă, 70 ani ; culeg. : D. N., 26 aprilie 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 28 (Trei fete la seceră) ; inf. : Sinefta Gușeilă, 45 ani.

[31] Arh. I. E. F. București, mg. 2771 II b ; inf. : Viorel Tătaru, 40 ani ; culeg. : D. N., 30 aprilie 1965 ; tr : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 43 (Copilul ursit al săracului și bogatului) ; inf. : Ioan M. Fogoroș.

[32] Arh. I. E. F. București, mg. 2711 I c ; inf. : Adam Jurcovan, 79 ani ; culeg. ; D. N., 7 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 50 (Stan Bolovan) ; inf. : Solomon Jurcovan, 16 ani.

[33] Arh. I. E. F. București, mg. 2713 I e ; inf. : Nicolae Fogoroș, 63 ani ; culeg. : D. N., 11 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 24 (Urmările unei mame vitrege) ; inf. : Dumitru Sofronea.

2. *Ciobănelul cu caprele* (A. Th. 945 C*)[34]

Basmul este atestat la Drăguş în patru variante. Ultima relatare a Agretinei Popa Codrea este foarte schematizată. Informatoarea ne mărturiseşte că în perioada care s-a scurs între cele două culegeri a mai uitat din poveste.

Tipul este general răspîndit.

3. *Mama şi fetiţa*[35]

Variantele drăguşene sînt identice. Basmul este de tip românesc (dragostea de mamă) şi este atestat în toate provinciile ţării.

Snoave

1. *Păcală şi popa* (A. Th. 650 III + 592 II + 1005 + 1029 + 1120 + 1119)[36]

În circulaţia motivelor din ciclul ,,Păcală'' avem moduri diferite de combinaţii, dînd naştere la numeroase formule ale căror variante nu se pot clasa strict în anumite tipuri. Din această cauză şi variantele atestate la Drăguş (în număr de trei) nu se suprapun întru totul.

2. *Povestea cu ţiganii* (A. Th. 1241 + 1287)[37]

Cele două variante culese la Drăguş sînt identice. Tipul este general cunoscut în toate provinciile ţării.

3. *Ţiganul şi iepurele* (A. Th. 1296 B)[38]

Povestite de acelaşi informator, cele două variante sînt identice. Tipul este atestat în Muntenia şi Transilvania.

4. *Peştii pe brazdă* (A. Th. 1381 A)[39]

Reprezentată prin trei variante similare, această snoavă este foarte cunoscută. Informatorul nostru o notează drept întîmplare petrecută cu adevărat.

---

[34] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2712 I e ; inf. : Agretina Popa Codrea, 85 ani ; culeg : D. N., 10 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 45 (Norocul şi mintea) ; inf. : Agretina Popa Codrea, 59 ani.

[35] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg.. 2773 II i ; inf. : Gheorghe Tătaru, 61 ani ; culeg. : D. N., 2 mai 1965 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 26 (Mama şi fetiţa) ; inf. : Gheorghe Tătaru, 36 ani.

[36] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2713 II h ; inf. : Nicolae Fogoroş, 63 ani ; culeg. : D. N., 10 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 63 (Păcală şi popa) ; inf. : Gheorghe Tătaru.

[37] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2713 I e ; inf. : Nicolae Fogoroş, 63 ani ; culeg. : D. N., 10 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 82 (Cei 12 ţigani şi ciobanul) ; inf. : Cezar Jurcovan.

[38] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2713 I d ; inf. : Nicolae Fogoroş, 63 ani ; culeg. : D. N., 12 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 79 (Ţiganul slugă şi paşaportul iepurelui) ; inf. : Nicolae Fogoroş, 38 ani.

[39] Arh. I. E. F. Bucureşti, mg. 2772 I e ; inf. : Gheorghe Tătaru, 61 ani ; culeg. : D. N., 1 mai 1965 ; tr. : D. N. ; în colecţia I. Cazan la nr. 56 (Peştii pe brazdă) ; inf. : Gheorghe Tătaru, 36 ani.

3. *Buha papagal* (A. Th. 1725)[40]

Varianta recentă a lui Nicolae Fogoroș este amplificată. Informatorul adaugă episodul cu fratele bogat lacom după bani, impregnînd astfel snoavei un caracter moralizator.

Tipul este general cunoscut.

4. *Spovedania țiganului* (A. Th. 1807 A)[41]

Această snoavă a fost culeasă la Drăguș în șapte variante. Toate se dezvoltă pe aceeași schemă narativă : spovedania, furtul briceagului și bătaia dată țiganului de către preot.

Tipul este foarte cunoscut și răspîndit în toate provinciile țării.

5. *Povestea cu maistorul*[42]

Nicolae Fogoroș ne-a povestit această snoavă în două variante identice, deși la un interval mare de timp.

În catalogul snoavelor piesa respectivă este dată ca tip românesc.

6. *Țiganul arhanghel*[43]

Piese de tip românesc, cele două variante culese la Drăguș sînt similare.

7. *Un boier la desfăcut porumb*[44]

Cele două variante comparate nu se suprapun întru totul. Faptul se datorește diversității elementelor și ordinii în care acestea se succedă. Prin mobilitatea motivelor acestui tip, se realizează o infinitate de variante. De foarte multe ori aceste motive apar independente în povești, ca de pildă motivul spargerii gheții cu capul[45].

Variante similare sînt semnalate tot în această zonă[46].

Observațiile noastre asupra fenomenului povestitului și a povestitorilor din Drăguș ne îngăduie să tragem cîteva concluzii.

În Drăguș povestitul este încă un fenomen viu, practicat întotdeauna cînd se ivește prilejul.

---

[40] Arh. I. E. F. București, mg. 2713 I f ; inf. : Nicolae Fogoroș, 63 ani ; culeg. : D. N., 10 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 66 (Buha ghicitoare) ; inf. : Nicolae Fogoroș.

[41] Arh. I. E. F. București, mg. 2775 II g ; inf. : Gheorghe Gușeilă, 68 ani ; culeg. : D. N., 3 mai 1965 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 71 (Țiganul la spovedanie) ; inf. : Sofia Tătaru.

[42] Arh. I. E. F. București, mg. 2713 II d ; inf. : Nicolae Fogoroș, 63 ani ; culeg. : D. N., 10 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 69 (Moșul și ginerele lemnar) ; inf. : Nicolae Fogoroș, 38 ani.

[43] Arh. I. E. F. București, mg. 2713 II f ; inf. : Nicolae Fogoroș, 63 ani ; culeg. : D. N., 10 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 38 (Țiganul harhanghel) ; inf. : Nicolae Fogoroș, 38 ani.

[44] Arh. I. E. F. București, mg. 2714 II g ; inf. : Nicolae Fogoroș, 63 ani ; culeg. : D. N., 12 februarie 1964 ; tr. : D. N. ; în colecția I. Cazan la nr. 84 (Aronică mincinosul) ; inf. : Ion V. Husea.

[45] Emil Petrovici, *Folclor din Valea Almăjului*, în ,,Anuarul Arhivei de folclor'', III, 1935, p. 87—89.

[46] I. B. Brebenel, în ,,Țara Oltului'', Făgăraș, an. I, nr. 2, p. 2—4 ; nr. 3, p. 2—3.

Ocaziile de povestit sînt variate. Părerea că povestitul se leagă de copilărie este greşită. Se povesteşte într-adevăr în familie, dar nu pentru cei mici în special. Povestitul devine ,,un factor social cu funcţie stabilită în desfăşurarea vieţii oamenilor maturi, iar participarea copiilor ca ascultători este întîmplătoare, în măsura în care aceştia se pot integra preocupării colectivităţii la un moment dat cînd se iveşte prilejul să se povestească''[47] : şezători, clăci, nedei, paza oilor şi a vitelor, odihna după muncă etc.

În funcţie de prilejul în care se povesteşte, povestea are rosturi diferite. Funcţia estetico-distractivă este predominantă. Poveştile se spun cu scopul de a-i desfăta pe ascultători. Basmul sau snoava sînt la fel de gustate.

Povestitul ca stimulent al muncii — ,,funcţie lucrativă'' cum îl numeşte I. Cazan — se manifestă în cadrul colectivităţilor care desfăşoară o muncă şi are menirea de a întreţine, la un grad cît mai ridicat, voioşia şi buna dispoziţie. De aceea, în cadrul acestor colectivităţi sînt solicitate, cu precădere, snoavele sau acele întîmplări cu pretenţie de realitate, atribuite de către povestitori oamenilor din sat sau chiar propriei lor persoane.

Funcţia educativă a poveştilor este legată de raporturile dintre părinţi, copii, bunici, copiii neexcluzînd însă categoria oamenilor maturi.

Aceste funcţii ale povestitului nu apar izolat, ci în ansamblu, întotdeauna una dintre ele fiind predominantă, în funcţie de momentul şi prilejul povestitului. Condiţiile nou create nu limitează procesul povestitului, ci, dimpotrivă, constituie puntea de legătură între tradiţie şi inovaţie, prilejuind îmbogăţirea repertoriilor cu teme noi, adaptînd unele din temele tradiţionale la împrejurările noi de muncă şi viaţă.

Paralelismul variantelor şi motivelor scoate în evidenţă o bună păstrare şi transmitere a moştenirii tradiţionale pe de o parte şi influenţa elementelor noi — biblioteca, şcoala, căminul cultural şi ceilalţi factori similari — pe de altă parte.

În cazul povestitorilor talentaţi (Viorel Tătaru, Nicolae Fogoroş, Dionisie Buneriu etc.), conţinutul pieselor este impregnat de personalitatea informatorului, care prin multiplele posibilităţi de intervenţie pe care le are la îndemînă, comentarii proprii, introducerea sau omiterea unor episoade, interpretarea proprie a personajelor etc., îşi manifestă din plin atitudinea creatoare. În acest proces se realizează contemporaneizarea basmelor, care alături de elementele tradiţionale cuprind episoade noi, detalii contrastante conforme noilor condiţii de viaţă, noii mentalităţi.

Numărul povestitorilor din Drăguş este mare. Ion Cazan atestă 25 de povestitori, dintre care noi am lucrat cu nouă informatori, plus alţi nouă informatori neidentificaţi de I. Cazan. I. Cazan a cules 121 de piese. Culegerile noastre atestă 154 de piese. Numeric, repertoriile povestitorilor au crescut în perioada dintre cele două culegeri şi, implicit, a crescut repertoriul global al satului. Exceptînd cîteva nume ca : Gheorghe Tătaru, Adam Jurcovan, Nicolae Fogoroş, Viorel Tătaru, Niculae Rogozea, repertoriile celorlalţi povestitori din Drăguş nu întrec numărul de 10 piese.

---

[47] C. Bărbulescu — L. Stănculeanu, *Consideraţii preliminare asupra culegerilor de folclor făcute în zona hidrocentralei de la Bicaz în anii 1954—1955*, în ,,Revista de folclor'', II (1957), nr. 4, p. 125.

Sînt cazuri, ca de pildă Gheorghe Buneriu sau Solomon Sofonea, cînd informatorul ne relatează o singură poveste, dar o expune cu mult meșteșug („Moșul cu barba de flori'', „Povestea cu cei doi tineri săraci'').

Personalitățile povestitoare se bucură de un mare prestigiu. Aprecierea reciprocă a povestitorilor și a acestora de către nepovestitori stîrnește foarte prețioase observații de opinie. Bunii povestitori sînt focarele unor grupări deținătoare ale repertoriilor care de aici, prin iradiere, străbat în cercul altor povestitori. În acest sens, grupările pe familii contribuie la o bună păstrare a repertoriului local, stimulează și întrețin viu interesul pentru povestit.

NOI DATE ÎN LEGĂTURĂ CU OBICEIUL ,,PLUGARULUI" ÎN REGIUNEA MARAMUREŞ

Obiceiul ,,Plugarului", cinstirea celui care în primăvară a ieşit primul cu plugul la arat, se mai păstrează încă în unele părţi ale ţării. În Maramureş el continuă să fie practicat în cîteva sate, pînă astăzi. În celelalte, oamenii mai în vîrstă păstrează încă vie amintirea lui şi pot să îl descrie, dînd date utile pentru cunoaşterea funcţiei şi formei lui, chiar acolo unde practica a dispărut.

Pentru completarea datelor în legătură cu acest obicei publicăm descrierea pe care tov. V. Băinţan, metodist la Casa regională a creaţiei populare din Baia Mare, o face obiceiului, văzut şi studiat în satul Hoteni de pe valea rîului Mara, jud. Maramureş, cît şi datele pe care tov. Eugenia Cernea, cercetător la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti, le-a cules asupra acestui obicei în Maramureş, mai cu seamă de la Ileana Dipcea, de 56 de ani, din com. Şurdeşti — jud. Maramureş.

Frumoasele fotografii în culori ne-au fost oferite, pentru ilustrarea documentării, de către dr. Iuliu Pop din Baia Mare. Ţinem să-i mulţumim în chip deosebit.

TÎNJAUA — OBICEI TRADIŢIONAL DIN MARAMUREŞ

VALENTIN BĂINŢAN

Fiecare sat are legea şi datina sa, care se desfăşoară după un ritual străvechi, specific locurilor unde se serbează.

Datinile şi tradiţiile păstrate în satele maramureşene au un caracter definit, un ritual stabilit şi respectat din bătrîni. Amintim dintre acestea ,,ruptul sterpelor" sau ,,măsurişul", ,,tînjaua", ,,lăutul torturilor", ,,ospăţul finilor", ,,legarea de prietenie" (fîrtaţii) etc.

În prezenta lucrare ne vom opri asupra obiceiului cunoscut în literatura de specialitate sub denumirea de ,,Plugar" sau ,, Crai nou", numit în Maramureş *tînjaua,* datină în care este sărbătorit ,,omul ce a pus primul plugul în brazdă" în primăvară.

Un document în limba maghiară, datînd de prin 1870, consideră ,,tînjaua" ca o datină ce vine din timpul romanilor, comparînd fastul de care se bucură sărbătoritul cu manifestarea ce se acordă unui tribun roman întors victorios de pe cîmpul de luptă.

Rev. etn folc., tom. 13, nr. 2, p. 159 – 162, Bucureşti, 1968

Mai de mult, ,,tînjaua'' constituia un obiect al tuturor satelor din Maramureș, generalizat fiind sub aceeași formă de desfășurare. Astăzi a rămas o tradiție doar în satele Hoteni și mai puțin în Hărnicești și Șugatag, sate de pe valea Marei, în județul Maramureș.

Bine păstrat, obiceiul se desfășoară amplu în Hoteni, sat de deal, cu livezi frumoase, bine îngrijite, cu oameni harnici și buni gospodari, cu case frumoase și curate. În ziua cînd are loc această sărbătoare, satul e împodobit la porți cu ramuri de mesteacăn, ulițele-i sînt măturate, iar oamenii îmbrăcați în cele mai alese straie ale portului local, păstrat și acesta cu deosebită grijă.

De obicei, ,,tînjaua'' se face în ziua de 23 aprilie a fiecărui an, numită prin aceste locuri ,,Sîngeorz'' și sorocită plății unor ,,porții'' (impozite, biruri) pentru pășunatul vitelor și angajarea ,,boitașilor'' (îngrijitorilor). Se știe că după calendarul vechi, ziua de Sîngeorz coincide cu scoaterea vitelor la pășunat, fiind la două săptămîni distanță de Sîngeorzul actualului calendar.

În săptămîna premergătoare acestei zile, un sfat al bărbaților și flăcăilor din sat, pe bază de dovezi și martori oculari, hotărăsc persoana celui sărbătorit, numărul tînjelelor ce vor fi pregătite, precum și locul desfășurării horei, ora începerii ceremonialului, persoana pogoniciului, cei trei fugăi etc., vestind totodată pe cel ales și familia lui.

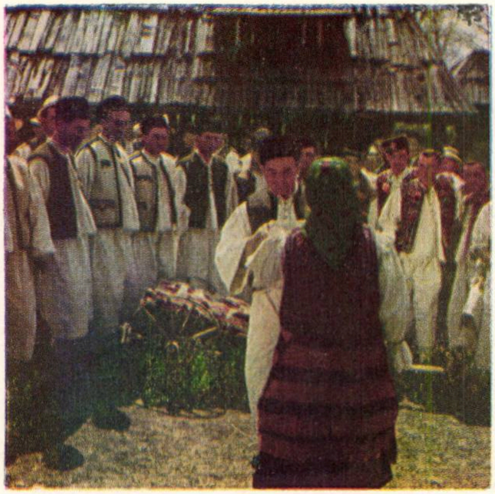
Din acest moment casa ,,celui mai harnic om din sat'' se gătește de sărbătoare. Neamuri de-ale familiei vin și ajută la pregătiri, știind că cel sărbătorit trebuie să ,,îmbie'' cu țuică și bucate alese ceata de bărbați și feciori care fac obiceiul.

În dimineața de Sîngeorz, nu înainte de a fi udați cu găleata toți cei din sat ce poartă numele de Gheorghe, la cîte patru-opt case, după cum s-a hotărît, feciorii pregătesc tînjelele, purtînd la juguri zurgălăi de diferite mărimi, crengi de mesteacăn ,,înstruțate'' cu panglici multicolore de hîrtie. (Crengile de mesteacăn sînt folosite la înstruțatul tînjelelor, pentru că mesteacănul este primul copac ce înfrunzește.) Îmbrăcați în cele mai frumoase haine de sărbătoare, specifice locului, pornesc chiuind, trăgînd aceste tînjele pînă în curtea celui ales. Acesta le iese înainte cu țuică, iar găzdoaia cu bucate, îmbiindu-i cu multă ospitalitate.

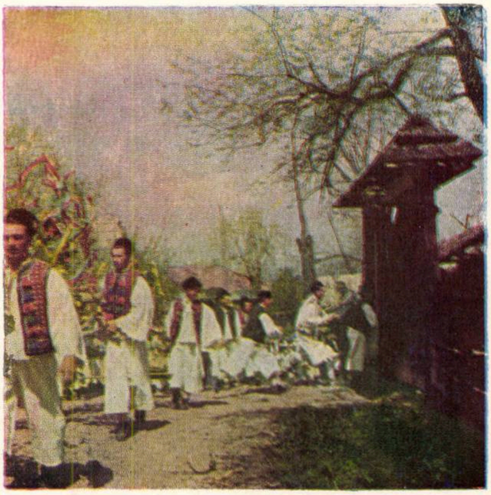
Întreaga datină desfășurată poartă denumirea de ,,tînjauă'' după ,,rudița'' (oiștea) ce leagă jugul de tileguță și plug. Este o unealtă agricolă folosită pretutindeni atunci cînd tracțiunea este asigurată de boi și nu de cai.

Este interesant faptul că tînjelele se pregătesc la case cu feciori harnici, așezate în tot cuprinsul satului, pentru ca, în momentul pornirii lor spre sărbătorit, să creeze posibilitatea participării întregului sat la însoțirea lui.

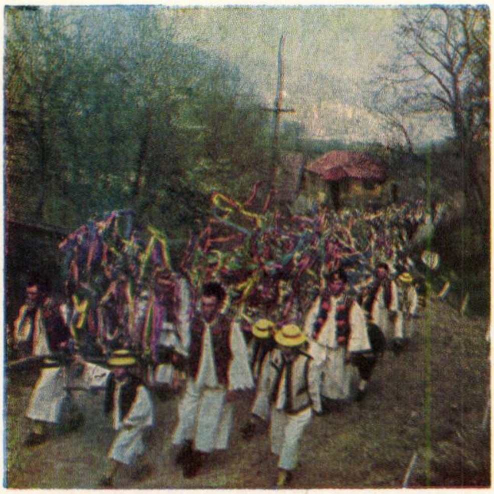
Sosite toate cele 4-6 sau 8 tînjele în curtea sărbătoritului, încep legarea în serie, cap la cap a acestora — operație denumită de asemenea ,,în tînjauă'' — , și pregătirea tileguței, pe care o împodobesc cu pături frumos colorate, fiind apoi legată de ultima tînjauă. La toată această operație, mulțimea asistă solemn, iar fetele, feciorii, bărbații și femeile,



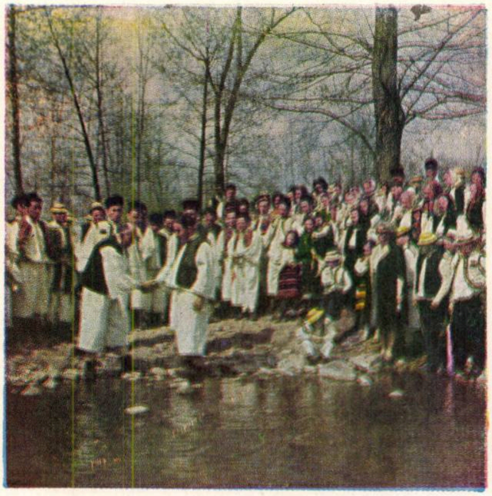
Soţia înmînează soţului sărbătorit „ştergura“ cu care bătrînul satului îl va şterge pe faţă.



Ieşirea alaiului pe poartă.



În drum spre locul arat.



Întîlnirea sărbătoritului, lîngă apă, cu bătrînul care îl va spăla pe faţă.

însoțiți de ceterașii satului, strigă chiuituri, unele cu adresă precisă, vizînd frumusețea sau urîțenia, hărnicia sau lenea, istețimea sau prostia cuiva din sat.

Taraful care însoțește alaiul este format din trei muzicanți : ceteraș, zongoraș și dobaș. Deci trei instrumente : vioară sau ceteră, zongoră (un fel de ghitară ce acompaniază în ritm și armonie melodia cîntată) și dobă, ce în muzica maramureșeană e indispensabilă și de neînlocuit.

După ce toate pregătirile sînt făcute, sărbătoritul primește în văzul tuturor un ștergar frumos din partea soției, care în același timp rostește un cuvînt de urare („să umbli în pace”), iar apoi se așază pe tileguța frumos gătită, în aclamații și chiote generale. În acel moment feciorii, cîte doi la fiecare tînja, ridică jugurile pe care le poartă în mînă și pornesc trăgînd de ele.

Alaiul pornește. În față merge pogoniciul (conducătorul) cu un bici în mînă, pe care-l agită mereu, făcîndu-l să scoată din cînd în cînd pocnete asurzitoare. Pogoniciul este ales din rîndul celor mai destoinici oameni din sat, care la rîndul lui și el a fost sărbătorit de mai multe ori. În nici un caz nu este desemnată o persoană care nu se bucură de un prestigiu binemeritat în sat.

Pogoniciul este urmat de șirul tînjelelor care-l duc pe sărbătorit, purtîndu-l pe ulițele satului. În spatele acestui convoi sînt puși să vegheze cei trei „fugăi” aleși dintre cei mai sprinteni flăcăi din sat, cu scopul de a împiedica cele trei încercări de fugă ale sărbătoritului. Tradiția spune că „rari au fost acei care au scăpat de fugăi”. Dacă totuși acesta reușește să fugă, în intervalul străbătut de la înconjurul holdei arate de dînsul pînă la malul rîului Mara, și ajunge mai repede la apă, spălîndu-se pe față, scapă de plata ce trebuie s-o facă la petrecerea finală. În urma fugăilor, vine un grup al bărbaților și celorlalți flăcăi, însoțiți de muzică și cîntînd, iar în spatele lor satul întreg : femei, copii, tineri și bătrîni.

Spectacolul e magnific, iar cel ce l-a văzut o singură dată nu-l mai poate uita. Este într-adevăr o cinste deosebită ce se poate atribui celui mai vrednic dintre cei vrednici. Am văzut lacrimi în ochii celui sărbătorit și ai familiei lui, pentru cinstea acordată de către concetățeni. Sînt momente de înaltă prețuire a omului și faptelor lui, un imn nescris închinat hărniciei și îndrăznelii, priceperii și chibzuinței cu care este înzestrat țăranul nostru.

În entuziasmul tuturor, alaiul se îndreaptă spre ogorul arat de cel sărbătorit, pe care-l înconjură de trei ori. De aici este ales drumul cel mai „umblat” și cu toții se îndreaptă spre rîul Mara, ce înveselește o bună parte din hotarul Hotenilor.

Aici, întreg alaiul este întîmpinat de o singură persoană, cel mai bătrîn om din sat, care se bucură de stima și prețuirea tuturor. Sărbătoritul are prilejul, oferit ca o încununare a tot ce s-a făcut pentru el, să fie spălat și apoi șters pe mîini de acest bătrîn — stîlp al înțelepciunii și tradiției de veacuri a acestui frumos obicei.

Sosiți la apă, sărbătoritul este însoțit de feciori și asistat, în mod festiv, la spălare. Bătrînul, spălîndu-l, se adresează poporului făcînd următoarea urare : „să rodească hotarul hotenilor'', la care poporul răspunde : „să rodească''. Apoi din nou urează : „să trăiască tot poporul din Țara Românească''. Prezența îi răspunde : „trăiască''.

În timpul cît durează toată acțiunea, soția și cîteva rude ale sărbătoritului pregătesc în același loc unde se va desfășura hora mese încărcate cu băutură și mîncare, din care se servesc cei mai mulți în chip simbolic, rămînînd cele oferite la discreția tinerilor, bărbaților și celor străini veniți să asiste la această cinste.

În sunetele insistente ale tarafului, se încinge apoi un joc, într-o totală dezlănțuire de cîntec, pînă înserarea pune capăt la toate.

,,UDĂTORIUL" — VERSIUNE MARAMUREȘEANĂ A OBICEIULUI AGRAR ÎNCHINAT PLUGARULUI CARE IESE CEL DINTÎI LA ARAT

EUGENIA CERNEA

Obiceiul a fost descris sau amintit în diverse variante transilvănene sau bănățene într-o serie întreagă de lucrări[1].

Ceremonialul dedicat gospodarului care iese primul la plug primăvara este alcătuit din mai multe acțiuni, care au fost găsite viețuind fie toate laolaltă, fie legate între ele numai unele, sau altele, fie chiar cîte una singură în mod izolat.

Aria lui de răspîndire, cunoscută pînă acum, se află în cuprinsul Transilvaniei și în Banat. Cercetările viitoare vor trebui să stabilească dacă și în ce măsură el a fost cunoscut și în alte regiuni ale țării.

Evident, în vechime, la baza obiceiului au stat o seamă de credințe. Ceea ce s-a păstrat pînă în zilele noastre reprezintă doar obiceiul ca spectacol și petrecere populară.

Gospodarului care ieșea primul la arat în primăvară pe de o parte i se atribuia proprietatea de a constitui în anul acela elementul mediator între populația satului respectiv și forțele supranaturale, iar pe de altă parte — și probabil ca urmare a celor dintîi — era investit de colectivitate cu puteri obștești. Astfel se credea că, dacă cel ce iese primul la arat este un om cu noroc, anul va fi îmbelșugat[2]. În timpul aratului sau

---

[1] Dintre acestea enumerăm : G. I. Pitiș, *Obicee de-ale plugarilor din Țara Oltului*, în ,,Convorbiri literare", XXVI, 2 iunie 1892, p. 177—178 ; I. Pop Reteganul, *Bricelatul saŭ alegerea de Craiŭ noŭ în țară*, în ,,Revista ilustrată", Bistrița, 1898, 1, p. 73 ; S. Fl. Marian, *Sărbătorile la Români*, vol. III, București, 1901, p. 117—128 ; T. Pamfile, *Agricultura la români*, București, 1913, p. 49 ; V. Buturā, *Credințe în legătură cu cultura griului la românii din Transilvania*, în ,,Sociologie românească", 1937, II, 7—8, p. 359 ; O. Densusianu, *Viea-ța păstorească în poezia noastră populară*, Casa școalelor, 1943, p. 28 ; A. Culea, *Datini și muncă*, vol. I, București, 1943, p. 159—160. Amintim și lucrările : *Datinile Românilor din Ilva mare, com. în fostul district al Năsăudului*, în ,,Gazeta Transilvanieĭ", LV, Brașov, 1892, nr. 207 ; P. Boeriŭ, *Din obiceiurile de la Pascĭ ale Românilor din com. Grid*, în ,,Gazeta Transilvanieĭ", LIX, Brașov, 1896, nr. 68 ; Al. Viciu, *Glosariŭ de cuvinte dialectale*, Blaj, 1899, p. 21 ; I. Popa, *Plugarul, un obicei din Comana inferióră (Țéra Oltuluĭ)*, în ,,Fóia poporuluĭ", VIII, Sibiu, 1900, nr. 8, p. 85, apud S. Fl. Marian, *Sărbătorile la Români*.

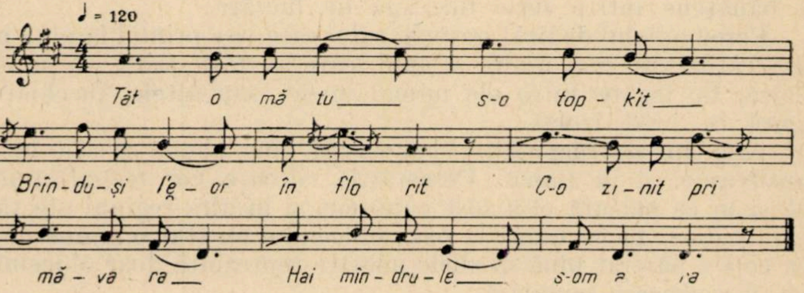
[2] I. 26.902, inf. Gh. Mihuț, 52 ani, Șurdești, județul Maramureș, culeg. E. Cernea, Șurdești, 9. XI. 1967. Vezi și G. I. Pitiș, *lucr. cit.*, unde se scrie : ,,Ese cu plugul care vrea, om or fecior, care e mai voinic or gazdă mai bună, ca să fie anul mănos ; de ese mai sărac, zice că de s-o face anul sărac ca el, e vai de noi ; ear de e anul rodos zic și de el că a fost norocos. Dar și la cei bogați, care es întîi cu plugul, le găsește să le zică căte ceva, cănd nu se fac bucate : le zice că n-au roadă".

Rev, etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 163 – 169, București, 1968

semănatului bărbații erau abstinenți, avînd credința că în caz contrar s-ar face tăciune în holde[3]. Învestirea primului plugar cu puteri asupra obștii se manifesta prin acțiunea *bricelatului*, care în multe locuri era cuprinsă în același obicei[4]. În alte locuri bricelatul lipsește, udarea primului plugar este însă însoțită de udarea fetelor de către feciorii cu care se au dragi[5]. Atît bricelatul, cît și udarea fetelor de către feciori, ca de asemenea și udarea primului plugar, le găsim și ca obiceiuri aparte, legate de aceeași dată calendaristică[6].

În anul 1963, în Institutul de etnografie și folclor a fost înregistrat un cîntec care se cîntă „la spălatul pe față" al gospodarului care iese primul cu plugul pe ogor.

mg. 2533 m Văleni, județul Maramureș
Culeg. L. Georgescu, 14. V. 1963 Inf. Victoria Darvai, 34 ani
Tr. E. Cernea


♩ = 120
Tăt o mă tu___ s-o top - kit___
Brîn-du-și l'ẹ - or în flo rit C-o zı - nit pri
mă - va ra___ Hai mîn - dru - le___ s-om a ra

---

[3] Mg. 3367 I f, inf. Ileana Dipcea, 56 ani, Șurdești, județul Maramureș, culeg. E. Cernea, Șurdești, 9. XI. 1967 și V. Butură, *lucr. cit.*

[4] „Sub *Bricelat*, *brișcălit* și *prișcălit* sau *Alegerea craiului*, se înțelege alegerea feciorului, care a ieșit întîiași dată primă-vara cu plugul la arat, de Craiŭ și învrednicirea lui cu dreptul și puterea de a judecà și a bricelà, briceluì sau a prișcălà, adecă a pedepsi pre toțĭ ceĭ-lalțĭ feciorĭ, cariĭ, au comis în decursul Postuluĭ mare vreo ne cuviință saŭ altă faptă rea". [S. Fl. Marian, *lucr. cit.*, p. 117, care face trimitere la Al. Viciu, *lucr. cit.*, p. 21 : „Brișcălitul (Valea Almașului, jurul Jiboului, Dragului) v. prișcălitul", p. 47 : „Prișcălitul (pe aiurĭ brișc, v. la b.) pe la Girișul rom. S.—Petru de cîmp, ș. a ..."].

[5] I. 26. 900, inf. Victoria Darvai, 34 ani, Văleni, județul Maramureș, culeg. L. Georgescu, București, 1963 ; informatoarea descrie obiceiul agrar văzut de ea la vîrsta de 10 ani, în satul Șugatag, unde a fost chemată de o mătușă a ei, în virtutea tradiției de a se invita cu acest prilej oaspeți din alte ate.

[6] Spre exemplu, în com. Seini (județul Maramureș) a doua zi de Paști merg cu „udatul" cîte 2—10 oameni, grupați pe vîrste ; bărbații udă femeile, băieții fetele. Grupurile merg la casele unde sînt fete sau femei cunoscute de cel puțin unul din grup. În versurile care se rostesc se face aluzie la faptul că în acea casă se află o floare gata să se vestejească și se cere permisiunea de a o stropi. Primiți în casă, fiecare membru al grupului își scoate sticla de apă de colonie și o stropesc pe rînd pe păr sau și pe haine. Apoi sînt cinstiți cu mîncare și băutură, (I. 26.292) inf. Vasile Rusțiuc, 35 ani, Seini, județul Maramureș, culeg. E. Cernea, 14. XI. 1967. Vezi și S. Fl. Marian, *lucr. cit.*, p. 129—131. De asemenea G. I. Pitiș, *lucr. cit.*, unde se face descrierea udatului primului plugar, fără celelalte două acțiuni ale obiceiului, ca și la S. Fl. Marian, *lucr. cit.*, p. 125, descrierea „Plugarului" din com. Grid (Țara Oltului) etc. ; la A. Culea, *lucr. cit.*, se descrie bricelatul ca obicei de sine stătător.

Tot omătu s-o topk'it,
Brîndușil'e̯-or înflorit,
C-o zinit primăvara,
Hai, mîndrule, ș-om ara;
Om ara cîmpu cu flori̯,
Demini̯ața-n mîndre zori.
În roua d'e demini̯ață
N'i̯-om spăla, mîndruț, pă față.
Mară, p'e marjin'e̯a ta
Preumbla-n'i̯-om cu bade̯a,
Cu tile͡aga numa-n flori,
Că i̯el îi̯ primu-ntre feci̯ori.
Noi̯ pă față l-om spăla,
Mară, tăt d'in apa ta
Și t'i̯-om șterje, bădișor,
Cu ștergură d'e fuior.

Neavînd un material muzical comparativ legat de acest obicei, nu putem stabili în ce măsură melodia de mai sus aparține ceremonialului agrar sau este împrumutată din repertoriul liric.

Victoria Darvai declară că a văzut obiceiul la vîrsta de 10 ani în satul Șugatag (Sighet, Maramureș), de unde a învățat și cîntecul. Cel mai bun gospodar, ales de feciorii din sat, era așezat într-o tileagă împodobită cu covoare, cu flori, cu măghiran, cu brad și trasă de 4 — 6 feciori înhămați la ea, pînă la malul rîului Mara. Acolo îl spălau pe față și-l ștergeau cu „ștergură de fuior”. Tot acolo feciorii își udau logodnicele sau fetele pe care le îndrăgeau și jucau un joc. După aceasta îl aduceau pe gospodar acasă cu tileaga și continuau jocul la horă. Întreg satul ieșea să participe sau să vadă acest obicei[7].

Pînă în prezent nu s-a cules nici o altă melodie legată de acest obicei agrar. La O. Densusianu, în lucrarea citată, am găsit doar indicația că în Comăna de Jos (Țara Făgărașului) cu prilejul sărbătorii „Plugarului” se cîntă un cîntec anume, al cărui text îl publică, citîndu-l pe S. Fl. Marian:

„Ară, vara, primăvara,
Primăvara, mama noastră,
Ia zăpada de pe coastă
Să crească rogoazele,
Să ieșim cu coasele,
Că fînul în șopru s-a gătat,
De iarnă ne-am săturat,
Du zăpada de pe coastă,
Să ieșim cu plugu-n brazdă,
Să-și scoată plugarii plugul,
Ca să-și încerce norocul.

---

[7] I. 26. 900, inf. Darvai Victoria, citată mai sus. De curînd lucrătorii Casei de creație din Baia Mare au prezentat la televizor în cadrul emisiunii *Dialog la distanță* o variantă a acestui obicei așa cum se mai face și astăzi în com. Hoteni (județul Maramureș).

Ţine, Doamne, pe „Plugarul"
Şi te-ndură şi-i dă raiul,
Pe urma plugului roadă
Şi în pimniţi grîul grămadă,
Să poată la primăvară
Să ne mai cinstească iară".

Relatările culese de noi — cea mai mare parte înregistrate pe bandă de magnetofon — în culegerea făcută în noiembrie 1967 în satele Şurdeşti şi Plopiş (judeţul Maramureş) aduc o contribuţie la cercetarea acestui obicei agrar.

În Şurdeşti şi Plopiş obiceiul se chema „La udători". În prezent el nu se mai practică. „Amu nu să mai face — ne spune Ileana Dipcea, de 56 de ani, din Şurdeşti — d’i mulţi ai. Cînd am fo io fată, aşa o făcut şî după ce m-am măritat o mai făcut în vo cîţiva an′i. Poat′i nu să face d′i vo douăzăşicinci d′i an′i, d′i vo trei zeci"[8].

Data la care era fixat obiceiul era întrucîtva variabilă, ca şi data sărbătorii Paştilor. Ileana Dipcea afirmă că „la Paşti... luni după Paşti îl duce la apă", iar Ion Bîrda, de 65 de ani, din acelaşi sat, spune : „...D-apăi să face pîn pă la întîi mai, pîn la doi mai, pă la Paşte aşe... Nu-i totdeauna o formă"[9].

Ceremonialul se pregătea din vreme. „Să-nteresa to̯ată comuna că cin′e̯-o ieşît întîi̯e la plug d′e primăvară... Nu cu cai̯, cu boi̯. Şi dacă îl cuprind′e̯a,no... s-o ştiut în comună, p-ace̯ala-l udă la paşti"[10]. Odată stabilit personajul principal al obiceiului, cel ce urma să fie udat, numit „*udători̯u*", se alegeau şi celelalte personaje ale ceremonialului : *doi crai*, *un judecător*, *şase sfetnici*, *şase jandarmi* şi *un comarnic*[11]. Numărul şi denumirea personajelor erau şi ele variabile. Spre exemplu, Ileana Dipcea, amintind doar denumirile de *udători̯u* şi *crai*, susţine că mai exista doar o singură funcţie precisă, a celui care executa pedepsele, dar, spune ea : „N-ave̯a un nume, numa *ace̯ala care dă în talpă*, atîta-i̯ spun′e, nu-i̯ zice̯a nicecum". Iar craii, spune dînsa, „era patru aleşi... acei̯a grije̯a de cei̯alalţi să nu umble noapt′e̯a feciorii prin comună în săptămîna acei̯a... Să ştie, dacă mărg pîn comună, în zîua cînd îi̯ jocu, îl i̯e sus şî da douăzăşicinci la talpă". După explicaţiile lui Gheorghe Mihuţ, craii erau cei ce conduceau̯ tot ceremonialul udătorilor, iar sfetnicii erau ajutorii lor. Tot ei umblau prin sat să vadă dacă păcătuiesc feciorii (I 26.902). Cu vreo două-trei săptămîni înaintea evenimentului feciorii n-aveau voie să meargă în sat la fete, să le îmbrăţişeze sau să le sărute, aceste manifestări de apropiere fizică reprezentînd păcate care aveau să fie judecate în ziua udătorilor de către judecător, iar pedeapsa hotărîtă de el urma să fie executată de comarnic[12].

---

[8] Mg. 3367 I f, inf. Dipcea Ileana. În continuare toate citatele din relatarea Ilenei Dipcea, fiind extrase din aceeaşi înregistrare, poartă acelaşi număr de magnetofon şi nu-l vom mai repeta.

[9] Mg. 3364 I x, inf. Ion Bîrda, culeg. E. Cernea, Şurdeşti, 4. XI. 1967.

[10] Ne atrage atenţia sublinierea Ilenei Dipcea, ca şi a lui Gh. Făt, de 77 ani, din acelaşi sat (mg. 3364 I v), referitoare la faptul că era ales omul care ieşea primul la plug *cu boi, nu cu cai*. Opinăm să credem că aceasta are legătură cu preţuirea de care se bucură boul în credinţele populare.

[11] I. 26.902, inf. Gh. Mihuţ, citat mai sus. După cum vedem, aici funcţia primului plugar, care în versiunea lui I. Pop Reteganul, în 1898, era să fie ales „Craiu nou în ţară", este divizată în trei : 1) udătorul, care este dus la apă, 2) craii, care conduc întregul ceremonial şi informează asupra greşelilor comise de feciori, şi 3) judecătorul, care cumpăneşte gravitatea greşelilor comise de feciori şi hotărăşte pedeapsa. Varianta noastră, evident, are stratificări mai moderne.

Momentele esenţiale de acţiune ale obiceiului, în Şurdeşti şi Plopiş, sînt : ducerea udătoriului cu alai la apă, udarea lui, aducerea lui înapoi, pedepsirea celor ce au păcătuit. Găsirea banului ascuns de udător, încercările de fugă ale udătorului de sub paza crailor, sfetnicilor etc., jocul sînt legate, după cît se pare, mai mult de latura de petrecere a obiceiului. La acestea din urmă variază atît mobilul, cît şi momentul executării lor. Spre exemplu, Ion Bîrda îşi aminteşte că „gazda, acela care o i̯eşit întîi̯ la plug, acela o pus banu şi l-o ascuns ... şi dacă l-o aflat cei̯alalţi, o pus atunce̯a mîna pă i̯el şi n-o putut să fugă nicăiri ... îl prind'e, ca şi cum ai ţîn'e un hoţ şî-l deţîn şi-l pun la tînja şi-l duc la rîu'' [13]. Reiese că momentul plecării la rîu este condiţionat de momentul găsirii banului ascuns de udător şi că udarea la rîu a gazdei reprezintă şi un rezultat al pierderii rămăşagului dintre el şi feciori. În versiunea Ileanei Dipcea găsirea banului este legată de alt moment şi are alt mobil : „După ce̯-o vin'it de la apă, le da aşa on loc ... aşe n'i, atîta n'i ... nu tare mn'ic ... o rotucă aşe mai mare ... şi ascund'e un ban ... c-o fo su frunză, c-o fo su l'emn, c-o fo un'e̯-o fo ... pîngă oice l'emne, aşe, să ai̯bă d'e umblat. Ş-apăi̯ dacă-l afla mai i̯ut'e, juca mai i̯ut'e, dacă nu-l afla, pînă n-afla banu, nu i̯era voi̯e să jo̯ace." Aşadar găsirea banului aici condiţionează momentul permisiunii pe care o dă udătorul de a se începe jocul în curtea sa.

Deşi obiceiul era evident laic, probabil de origine precreştină, oamenii în Şurdeşti îi începeau desfăşurarea la biserică, a doua zi de Paşti, după slujbă : „În biserică îl rădica care pă care-l uda şi care să hie crai̯ şî care mai̯ i̯era aşe pîngă i̯ei̯ ceva, să rădica i̯ei̯ acolo unu pă altu, că ace̯ala-i̯ aista feli̯u, aista-i̯ ace̯ala feli̯u, care-o fo să dei̯e-n talpă, care-o fo să hie crai̯u, pă tăţi acei̯a i̯-o numit şi̯ i̯-o rădicat acolo ... acei̯a o ştiut că i̯ei̯ îs oarice la tre̯aba acei̯a'' [14]. Gheorghe Mihuţ ne istoriseşte că udătorul era ridicat în sus de şase sfetnici, care spuneau „aista-i̯ udătoriu'', iar ceilalţi strigau : „Să trăi̯ască !'' [15].

Dar la un moment dat biserica n-a mai permis folosirea lăcaşului ei pentru acest obicei. „O oprit'' — ne spune Ileana Dipcea —, „s-o ori̯entat din sclipturā, că nu-i̯ voi̯e să rădici acolo, acei̯a nu-i̯ rugăci̯un'e. Să facă afară lucruri de̯-acel'e̯a. Acolo o fo casă de rugăci̯un'e''. „Şi di̯-acolo vin'i̯a şi apă mere cu ace̯ala pi la apă'' — ne povesteşte ea mai departe. Spre deosebire de Şugatag şi Hoteni, unde primul plugar e dus cu tileaga împodobită cu covoare şi verdeaţă, trasă de feciori înhămaţi la tînja, în Şurdeşti şi Plopiş udătorul era dus la apă pe plugul tras de doi boi : ,,La tînje s-au prins doi boi, ori patru'', afirmă Ion Bîrda. Covoare nu se pun ,,numai perină'', cît despre flori ,,se pun, da nu sînt flori atuncea, frunze sînt“ [16]. ,,Pun'ea o perină așe pă plug, întorce plugu cu coarn'ile-n jos și pă plug“ era dus udătorul, ne explică Ileana Dipcea. În unele versiuni, descrise de C. I. Pitiș, S. Fl. Marian și A. Culea, plugarul este dus pe grapă, în picioare, sprijinit de un furcoi pe care îl ține în mînă, încins de regulă cu un brîu de verdeață și cu verdeață la pălărie. În varianta din Băsești și Simeria (Hunedoara), descrisă de V. Buturã, plugarul este dus pe roțile plugului la cîrciumă, unde fac cinste.

---

[12] I. 26.902, inf. G. Mihuţ.

[13] Mg. 3364 I x. În versiunile descrise de G. I. Pitiş, S. Fl. Marian şi A. Culea se arăta că însuşi plugarul se ascundea şi feciorii trebuiau să-l găsească pentru ca să-l ducă la rîu, iar într-una din versurile descrise de S. Fl. Marian plugarul îşi ascunde grapa, care trebuie să fie găsită de feciori pentru a-l duce la udat.

[14] Citat din relatarea Ilenei Dipcea.

[15] I. 26.902.

Udătorul astfel așezat, pe plug, cum ne spun șurdeștenii, alaiul se îndrepta spre rîu. ,,Și-apoi̯ merje̯a cu feciorii șî cu fete așe ca o nuntă'' — ne povestește informatoarea noastră —, ,,mere cu toți la apă, un'e vale̯a mare“. Udarea se făcea la rîul Cavnic [17]. Asociația alaiului udătorilor cu alaiul de nuntă se manifesta, se pare, și prin latura sa muzicală : ,,La udători mărg feci̯orii și horesc ca cum mere după mnire̯asă'' [18] — ne spune lăutarul din Plopiș, Vasiac Pavel, de 56 de ani. ,,Cînd îl duce și cînd vin tăt un cîntecu-i̯“ își amintește Ion Bîrda, dar, spune el, ,,feci̯orii zic mai multe cîntece, nu numa un singur cîntec'' [19]. Nici un informator nu și-a amintit să fi auzit un cîntec consacrat anume acestui obicei în aceste două sate. Pe parcursul drumului spre apă sarcina feciorilor era ,,să-l îngrijască toți pîngă el, ca să nu fugă, să hie ci̯ufuliți feci̯orii. Care̯-o fo tare șmecher, om mai̯ blăstămat, o fujit pîntre ei, ș-apăi̯ trebui̯a să plăt'e̯ască oricîți bani feci̯orii, dacă n-or grijit, da grije tăți așe și̯ nu-l lăsa'' [20]. Odată ajunși la apă, avea loc ceremonialul udatului: ,,Acolo stropk'e'', ne istorisește Ileana Dipcea. ,,U̯omu, udători̯u, ace̯ala n-o avu nici o tre̯abă, numa că l-o udat''. ,,Nu-l băga d'e tătu, fără-l uda bin'e, că vezi că-i̯ frig primăvara, nu-l uda pe tai̯e ... Îl băga acolo înt-o marine cu plugu șî toți țîpa apă pă i̯el ... toți îl plou̯au̯ ... vin'e acasă ud ... așe șî i̯el țipa cămeșile di pă i̯el, dacă vin'e și băga pă oameni în casă și-i omin'e'' [21]. După aceasta, în versiunea Ileanei Dipcea, urmează găsirea banului ascuns de udător. ,,Ș-apoi̯ să sloboze joc'' [22] — ne povestește tot ea — ,,și în tri zile i̯era jocu la udători̯u: luni șî marți după Paști șî în duminica Tomii ... Tri zile i̯era a udătorilor. Nu i̯era voi̯e feci̯orii să strîngă fata. Înt-alt rînd i̯e voi̯e la joc, de la ace̯ala joc n-o fos voi̯e ... n-o fo slobod, că l-o și rădicat sus cei̯alalți șî i̯-o dat în talpă dou̯ăzășicinci cu on mai̯ ... așe n'i ... așe îl băt'e ... pînă mai săi̯e talpa di pă... așe o fo obice̯ai̯u ..."[23]. „N-o fo slobod s-o strîngă apro̯ape.., nici feci̯orii să joace cu n'eveste căsătorit'e. O fost oprit. Ace̯ala joc a fost așe, ca un joc curat".

---

[16] Mg. 3364 I x, inf. I. Bîrda, citat mai sus.

[17] I. 26.902, inf. Gh. Mihuț, citat mai sus.

[18] I. 26.901, culeg. E. Cernea, Plopiș, 6. XI. 1967. De altfel, obiceiul, așa cum se practică în Șugatag, cu schimbarea inelelor între feciorii și fetele ce se au dragi, nu este lipsit de elemente premergătoare nunții, chiar în acțiunea lui.

[19] Mg. 3364 I x.

[20] Citat din relatările Ilenei Dipcea.

[21] Și acest moment comportă manifestări variate. Ion Bîrda (mg. 3364 I x) spune dimpotrivă : ,,Tot îl bagă în apă ! Pînă-n vîrfu capului !''.

Spre deosebire de desfășurarea obiceiului în Șugatag, unde — după informațiile date de Victoria Darvai în 1963 — , tot acolo și atunci cînd este udat primul plugar, ,,feciorii udă fetele (iubita sau logodnica), ca să întinerească, să crească înalte, își schimbă inelele'', în Plopiș și Șurdești nu îl udă decît pe udător : ,,numa pă iel, unu sîngur ... numa ace̯ala u̯om ș-atît'' (Il. Dipcea). S. Fl. Marian scrie că în unele locuri și ,,plugarul'' îi stropea pe feciori, aceasta avînd caracter de revanșă.

[22] Spre deosebire de Il. Dipcea, care susține că nu se făcea la rîu joc, ci numai acasă la udător, versiunea lui I. Bîrda, din Șurdești, ca și fotografia oferită de Pop Gheorghe, din Șurdești, în care se observă jocul cu lăutari chiar în timpul stropitului, ne demonstrează că în același sat au viețuit manifestări variate în timp ale aceluiași obicei.

Atît „curățenia" jocului, oprirea feciorilor de a merge în sat la fete sau neveste, cît și pedepsirea prin ridicare și bătaie la tălpi cu maiul ne amintesc de vechiul joc ritual al călușarilor.

În concluzie, se desprinde necesitatea de aprofundare a cercetărilor pe teren a acestui obicei agrar atît în Maramureș, cît și în alte regiuni ale țării.

---

[23] Acesta este de fapt obiceiul *bricelatului*, descris pe larg de S. Fl. Marian, care publică și versurile rostite de către executorul pedepsei cu acest prilej:

„Nu te bate bricela,
Ci te bate vina ta.

Asta-ĭ de la mine,
Asta ți se cuvine,

Pentru ce n-aĭ făcut bine"!
(*lucr. cit.*, p. 121)

REPERTORIUL DE CÎNTECE POPULARE ROMÂNEŞTI LA MAGHIARII DIN BRANIŞTEA

ISTVÁN ALMÁSI

,,... În interesul stabilirii influenţelor reciproce ar trebui să se acorde atenţie întîi de toate folclorului muzical din satele cu populaţie mixtă româno-maghiară. Era de altfel obiectivul meu următor, zădărnicit de izbucnirea războiului mondial ...'' — spunea Béla Bartók în 1922, cu ocazia unui interviu [1].

Sarcina realizării unui asemenea program şi-a asumat-o, în prezent, colectivul de muncă al Secţiei de etnografie şi folclor a Filialei Cluj a Academiei Republicii Socialiste România[2], alegînd, cu cîţiva ani în urmă, drept teren apt observării şi studierii temeinice a relaţiilor folclorice româno-maghiare, un sat cu populaţie mixtă, de pe valea Someşului Mare. Localitatea respectivă — Braniştea — se află în apropierea şoselei Dej-Beclean, pe malul stîng al Someşului Mare.

Aproximativ jumătate din locuitorii comunei sînt români, iar jumătate maghiari. Convieţuirea lor în această aşezare datează de secole întregi, menţinîndu-se un contact permanent şi foarte strîns, pînă la nivelul înrudirilor celor mai apropiate. Nici în trecut n-au fost şi nici astăzi nu sînt rare în Braniştea căsătoriile mixte, ambele populaţii cunoscîndu-şi reciproc limba. Aproape toţi maghiarii din sat vorbesc bine româna şi foarte mulţi români cunosc limba maghiară. Relaţiile dintre ei au fost şi sînt prieteneşti, fiind caracterizate prin stimă şi spirit de ajutor reciproc [3]. Fireşte, astfel stînd lucrurile, atît folclorul românilor, cît şi cel al maghiarilor din Braniştea vădesc urmele convieţuirii, manifestările multiple ale interacţiunii reciproce.

Studierea influenţelor reciproce din muzica populară constituie însă o sarcină complexă şi complicată chiar în cazul unui singur sat.

---

[1] *Bartók Béla az erdélyi népdalgyüjtés jövöjéröl* [Béla Bartók despre viitorul activităţii de culegere a folclorului muzical în Transilvania], Cluj, Ellenzék, 1922. — Cf. Júlia Szegö, *Bartók Béla, a népdalkutató* [Béla Bartók, cercetătorul cîntecului popular], Bucureşti, 1956, p. 171.

[2] Concomitent, cercurile de folclor de la Universitatea ,,Babeş-Bolyai'' şi Conservatorul de muzică ,,Gh. Dima'' desfăşoară o activitate de orientare similară.

[3] O excelentă dovadă este, printre altele, faptul că la Braniştea nu am găsit nici o poezie de batjocură brodată pe tema naţionalităţii.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 171—179, Bucureşti, 1968

Lucrarea de față își propune să se ocupe de un singur aspect al influențelor reciproce manifestate în muzica populară din Braniștea. Pe parcursul activității de culegere, am constatat că, în afară de cîntecele populare maghiare, cîntăreții maghiari din satul în cauză cunosc și cîntă și cîntece (respectiv melodii) populare românești; în ce împrejurări le-au învățat, care sînt cîntecele populare românești învățate de ei și cum le cîntă?

Condițiile învățării cîntecelor românești sînt în general similare celor în care se învață cîntecele maghiare. Deosebirea constă doar în faptul că, pe cînd marea majoritate a cîntecelor românești se învață de la români, cele maghiare se însușesc exclusiv din surse maghiare.

Învățarea cîntecelor începe încă din copilărie, la grădiniță, la școală, la joacă, copiii maghiari aflîndu-se aproape în permanență în tovărășia copiilor români [4].

Drept rezultat al legăturilor permanente și multiple cu tineretul român, posibilitatea învățării cîntecelor românești se menține, ba chiar se amplifică o dată cu intrarea în vîrsta tinereții. Duminica și în zilele de sărbătoare, fetele și flăcăii — români și maghiari — obișnuiesc să se plimbe împreună pe ulița mare, toată după-amiaza; bineînțeles, cu aceste ocazii maghiarii cîntă melodiile românești în rînd cu românii. Distracțiile de la căminul cultural sau de la șezătorile (clăcile) de tors, dimpreună cu lucrările agricole prestate în comun, oferă numeroase prilejuri pentru învățarea și exersarea cîntecelor românești. Aproape toți tinerii au caiete în care își notează textele cîntecelor învățate recent. Printre textele maghiare, găsești frecvent, în aceste caiete, texte românești, fie copiate din caietele prietenilor sau prietenelor românce, fie transcrise după dictare.

Adulții învață relativ puține cîntece; cu toate acestea, există numeroase ocazii de a cînta împreună cu românii. Aceștia și maghiarii nu alcătuiesc grupuri separate pe teritoriul comunei; așezările familiale alternează la întîmplare, astfel că majoritatea maghiarilor au vecini români, pe care îi aud desigur cîntînd adesea. Sînt frecvente de altfel și ocaziile de petreceri comune; astfel, la nunta oricărui maghiar găsești invitați români, ceea ce înseamnă că se cîntă și cîntece românești.

Interesant și caracteristic pentru încetarea aproape completă a învățării de cîntece, o dată cu intrarea în vîrsta maturității, este faptul că — deși există numeroase căsătorii mixte la Braniștea — nu am înregistrat nici un singur caz în care cineva să fi învățat vreun cîntec românesc de la soțul român sau soția romancă.

Toate ocaziile enumerate pînă acum sînt locale. Nu este însă restrîns nici numărul cîntecelor românești pătrunse în patrimoniul folcloric al maghiarilor din Braniștea, venind din altă parte. De pildă, în anii de armată, bărbații se împrietenesc cu foarte mulți români de prin alte regiuni și, cum una din distracțiile lor preferate în timpul liber este cîntatul, ei învață la armată numeroase cîntece românești, păstrînd și acolo obiceiul notării textelor.

---

[4] Referitor la învățarea cîntecelor românești de copii, vezi manuscrisul: Nagy Ildikó, *Román-magyar kapcsolatok az árpástói gyermekfolklórban* [Relațiile româno-maghiare în folclorul de copii din Braniștea].

Alt factor important este faptul că brăniștenii (atît bărbații, cît și femeile) fac adesea călătorii destul de lungi în scopul de a-și comercializa producția de fructe. Ei caută nu numai orașele mari, ci și localitățile mai mărunte, unde au adesea ocazia să învețe cîntece românești.

Printre brănișteni au existat întotdeauna unii care plecau —pentru un timp mai mult sau mai puțin îndelungat — să-și cîștige pîinea în altă parte. În trecut nu erau rare, spre exemplu, cazurile cînd se angajau argați prin satele învecinate ; astăzi, mulți dintre ei muncesc la căile ferate sau la șosele ; cei ce au ajuns printre români învață neapărat cîteva cîntece românești. Frecvente au fost și cazurile în care români din alte regiuni veneau la Braniștea pentru muncă ocazională sau sezonieră ; de la ei au rămas de asemenea cîntece românești în comună.

Braniștea nu are orchestră sau taraf propriu. Pentru petreceri, muzicanții sînt aduși din Reteag sau de la Beclean. Cei din Reteag obișnuiesc să meargă mai cu seamă în sate românești, avînd și repertoriul în majoritate românesc ; astfel, din punctul de vedere al Braniștei, ei sînt importanți furnizori și răspînditori ai melodiilor populare românești.

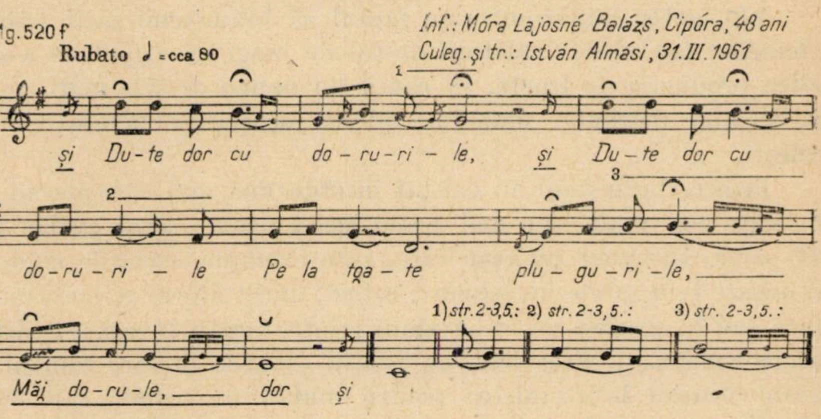
Pe lîngă prilejurile menționate mai sus, îndeosebi în ultimii ani au început să aibă o importanță tot mai mare factori ca : radio, discurile, corul, brigada artistică de agitație etc.

Considerată în totalitatea sa, cea mai mare parte a patrimoniului de cîntece românești al maghiarilor din Braniștea provine din surse locale, numărul cîntecelor învățate în altă parte fiind mai mic ; în schimb, dintre informatori, cunosc mai multe cîntece românești tocmai cei ce au trăit mai mult timp departe de sat, în mediu românesc, ca de exemplu Albert Balázs (38 ani) a fost mulți ani în șir cioban la Dobric (jud. Bistrița-Năsăud) .De la el am cules, pe lîngă 14 cîntece populare maghiare, 13 românești [5]. De altfel, există unele cîntece românești culese de la maghiari pe care cercetătorii nu le-au auzit de la românii din Braniștea.

Printre cîntecele românești preluate de către maghiarii din Braniștea, în primul rînd le găsim întotdeauna pe cele preferate și cîntate adesea de români, deci pe cele de largă răspîndire, deoarece maghiarii au ocazia să le audă deseori și le însușesc spontan, pe neobservate, cîntîndu-le împreună cu românii. Cel mai adesea sînt preluate cîntecele de dragoste, de jale, de cătănie, de copii, satirice, melodii de joc și romanțe[6]. Iată cîteva exemple:

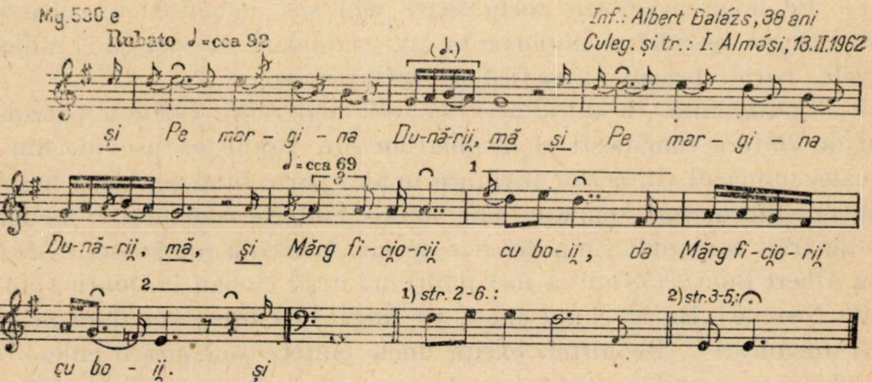
---

[5] Iată și cîțiva dintre informatorii care au stat mai mult acasă : de la Szilágyi Jánosné Balázs Piroska (47 ani) am cules 7, de la Móra Lajosné Balázs Cipóra (48 ani) și de la Hosszú Tibor (19 ani) 3 cîntece românești.


Mg.520 f
Rubato ♩ = cca 80
Inf.: Móra Lajosné Balázs, Cipóra, 48 ani
Culeg. și tr.: István Almási, 31.III.1961
și Du-te dor cu do-ru-ri-le, și Du-te dor cu
do-ru-ri-le Pe la to̯a-te plu-gu-ri-le,
Măi̯ do-ru-le, dor și
1) str. 2-3,5.: 2) str. 2-3,5.: 3) str. 2-3,5.:

Du-te dor cu dorurile
Pe la to̯ate plugurile,
Măi̯ dorule, dor.
Du-te pe la bad'ẹ al meu̯,
Că muncește mai̯ cu greu̯.
D'e t'ẹ-a-ntreba că ce fac,
Spune-i̯ căci̯ mă măritat.

D'e t'ẹ-a-ntreba după cin'e,
După-n băi̯at ca și tine.
D'e t'ẹ-a-ntreba dup-a cui̯,
Spune-i̯, după fătului̯.
D'e t'ẹ-a-ntreba cum îl chẹamă,
I̯uonel i̯a bună sẹamă.


Mg.530 e
Rubato ♩ = cca 92
Inf.: Albert Balázs, 38 ani
Culeg. și tr.: I. Almási, 13.II.1962
(♩.)
și Pe mar-gi-na Du-nă-rii̯, mă și Pe mar-gi-na
♩ = cca 69
Du-nă-rii̯, mă, și Mărg fi-ci̯o-rii̯ cu bo-i̯i̯, da Mărg fi-ci̯o-rii̯
cu bo-i̯i̯. și
1) str. 2-6.: 2) str. 3-5.:

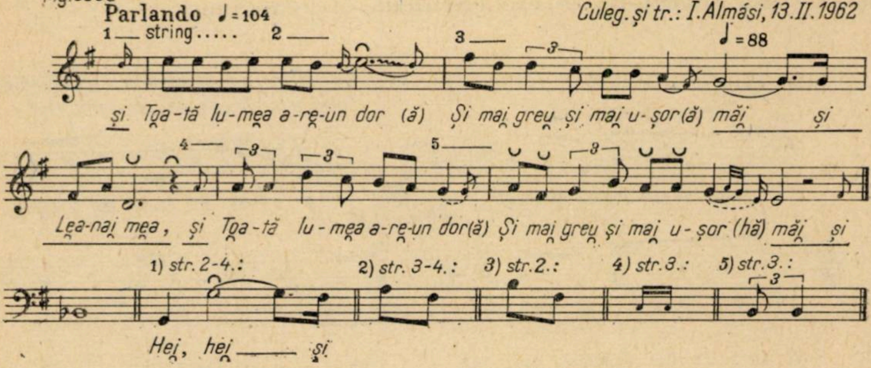
Pe margina Dunării̯, *mă,*
Mărg fici̯orii̯ cu boii̯.
Dar naintẹa boilor, *mă,*
Mẹrge flo̯arẹa florilor, *mă,*
Drăguța fici̯orilor.
Strigă flo̯are cîtă flo̯are:
Mînă-ți̯, flo̯are, boii̯ tare,
Că vine Dunărẹa mare.

Las să vie, să mă mîi̯e,
Căji̯ n-am tată să mă ții̯e,
Nici̯ mai̯că să mă mîngăi̯e.
Tata-i̯ mort în codru vẹrde,
Nici̯ m-aude, nici̯ mă vẹde.
Mama-i̯ mo̯artă-n copîrșău̯, *mă,*
Nu știi̯ de năcazul meu.

---

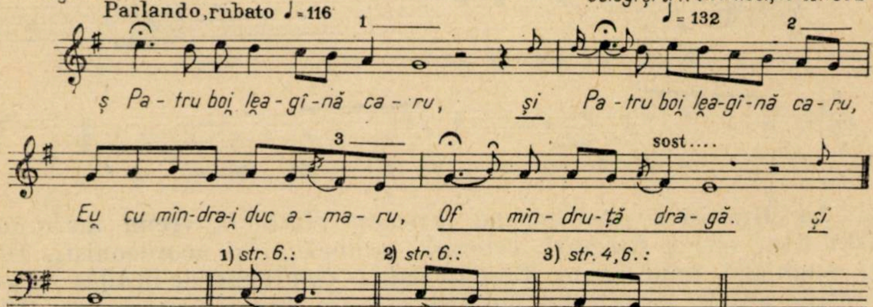
[6] Se poate observa o oarecare diferențiere a materialului, după generații, ceea ce este firesc datorită faptului că, precum am arătat mai sus, tinerețea este vîrsta în care se înva-

Mg.590a
Inf.: Albert Balázs, 38 ani
Culeg. şi tr.: I. Almási, 13.II.1962


Parlando ♩=104
1 string.....
2
3
♩=88
şi Toa-tă lu-mea a-re-un dor (ă) Şi mai greu şi mai u-şor(ă) măi şi
4
5
Lea-nai mea, şi Toa-tă lu-mea a-re-un dor(ă) Şi mai greu şi mai u-şor (hă) măi şi
1) str. 2-4.:
2) str. 3-4.:
3) str. 2.:
4) str. 3.:
5) str. 3.:
Hei, hei şi

Toată lumea are-un dor,
Şi maį greu şi maį uşor, *măį*,
şi Leanaį mea.
Numaį doruleţul meų
Îį ca pămîntu de greų,
De nu-l poate duce-on tren,
Nici trenu, niciį vaporu,
Numaį mîndruţa cu doru.
Foaįe verde ca luna,
Ce ochį negrį are mîndra.

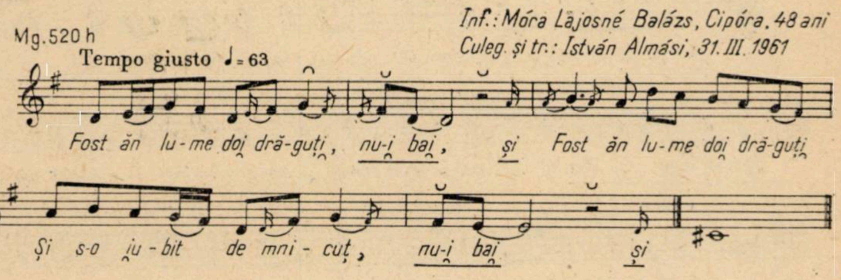
Mg.591 f
Inf.: Albert Balázs, 38 ani
Culeg. şi tr.: I. Almási, 17.II.1962


Parlando, rubato ♩=116
1
♩=132
2
ş Pa-tru boį lea-gî-nă ca-ru, şi Pa-tru boį lea-gî-nă ca-ru,
3
sost....
Eų cu mîn-dra-į duc a-ma-ru, Of mîn-dru-ţă dra-gă. şi
1) str. 6.:
2) str. 6.:
3) str. 4, 6.:

Patru boį leagînă caru,
Eų cu mîndra-į duc amaru,
Of, mîndruţă dragă.
Patru boį suciţį la coarne,
Įan pădure s morţį de foame.
S morţį de foame şi de sete,
N-are cine să-į adepe.
Căcį şi cine-į adăpat, *măį*,
Îį de zonă concentrat.
Of urîte, cum te-aş vinde
Draculuį, de te-ar cuprinde.
Of urîte, cum te-aş da
Draculuį, de te-ar lua.

ţă majoritatea cîntecelor. Or, alte cîntece sînt răspîndite şi însuşite astăzi de către tineret decît au fost acum 30 sau 60 de ani. Renunţăm însă la analiza acestei diferenţieri, deoarece ni se pare că, drept rezultat, ar trebui să repetăm lucruri bine cunoscute.

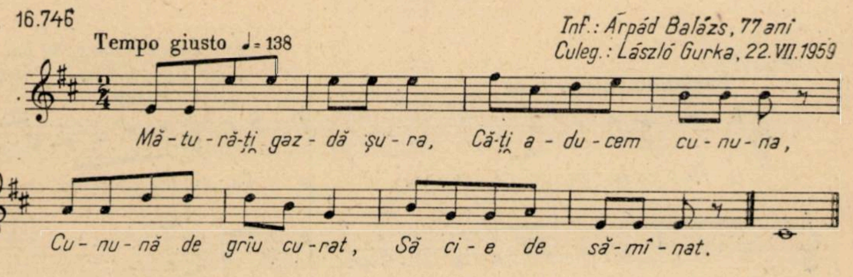
Am auzit o singură baladă românească, de la maghiarii din Braniştea (însă textul nu le era cunoscut în întregime):


Mg.520 h
Tempo giusto ♩ = 63
Fost ăn lu-me doi̯ dră-guţi̯, nu-i̯ bai̯, şi Fost ăn lu-me doi̯ dră-guţi̯
Şi s-o i̯u-bit de mni-cuţ, nu-i̯ bai̯ şi

Inf.: Móra Lajosné Balázs, Cipóra, 48 ani
Culeg. şi tr.: István Almási, 31. III. 1961

Fost ăn lume doi̯ drăguţi̯, *nu-i̯ bai̯,*
Şi s-o i̯ubit de mn'icuţ, *nu-i̯ bai̯.*
Cînd o fostu la luat,
Părinţii̯ nu i̯-o lăsat.
Ei̯ d'e mînă s-o luat
Ş-înapoi̯ s-o alungat.

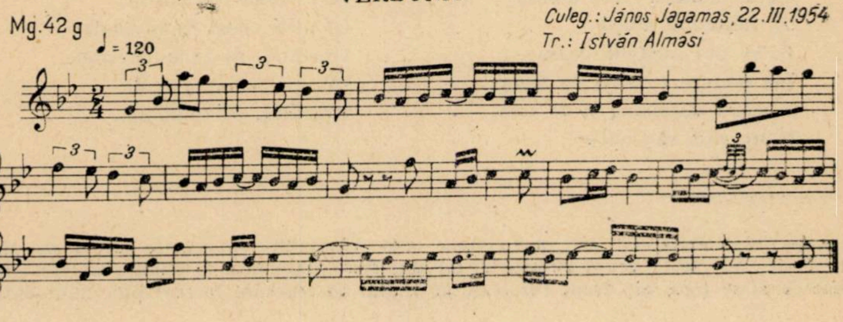
În privinţa repertoriului de colinde, cîntece de nuntă şi cîntece de cunună româneşti, am constatat că maghiarii din Braniştea au învăţat o colindă îndeobşte cunoscută, ca şi două cîntece de nuntă şi unul de cunună. Îl prezentăm aci pe acesta din urmă:


16.746
Tempo giusto ♩ = 138
Mă-tu-ră-ţi̯ gaz-dă şu-ra, Că-ţi̯ a-du-cem cu-nu-na,
Cu-nu-nă de grîu cu-rat, Să ci-e de să-mî-nat.

Inf.: Árpád Balázs, 77 ani
Culeg.: László Gurka, 22. VII. 1959

La Braniştea prea puţine persoane cîntă la vreun instrument: există doar cîţiva fluieraşi, ceteraşi, ţambalagii şi acordeonişti. Dintre toţi maghiarii, unul singur, Bernát Balázs (septuagenar în 1954; decedat cu cîţiva ani în urmă), s-a dovedit a fi un bun instrumentist. Printre melodiile executate de el la fluier, se numără şi unele româneşti:

VERBUNK

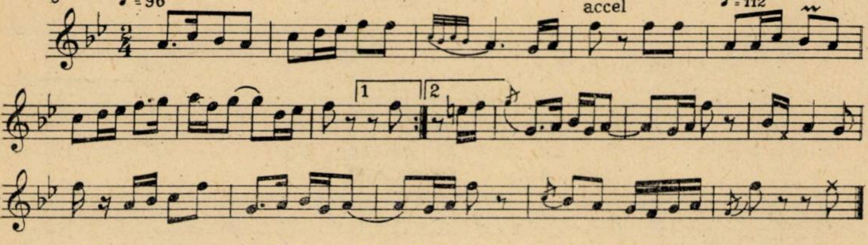


Culeg.: János Jagamas, 22. III. 1954
Tr.: István Almási

Mg.42h

VERBUNK

Culeg. János Jagamas, 22.III.1954
Tr.: István Almási

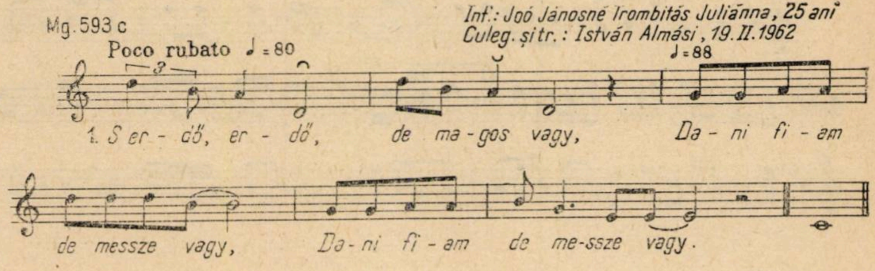


Cîntecele românești preluate de maghiari la Braniștea nu suferă, în general, modificări sau schimbări esențiale. Construcția melodică, scara, ritmul și linia melodică rămîn de cele mai multe ori intacte, chiar în uzul maghiar. Melodiile nu prezintă deformări, ciuntiri sau adăugiri. Poate numai textul nu sună întotdeauna exact ca în interpretarea românească. Aceia dintre informatorii maghiari care nu vorbesc perfect limba română cîntă textul cîntecelor populare românești cu greșeli gramaticale și de pronunție. Uneori, în cazul textelor mai lungi, ei nu cunosc decît începutul.

Cel mai evident fenomen, în cazul executării cîntecelor românești, constă în faptul că maghiarii — care interpretează cu destulă simplitate, fără sunete de ornamentație, pînă și cîntecele populare maghiare de stil vechi — aplică ornamentația atunci cînd reproduc cîntece românești bogate în astfel de elemente și o fac aproape cu aceeași ușurință și degajare care îi caracterizează pe români. Cu alte cuvinte, învățînd aceste cîntece, ei și-au însușit și specificul interpretării melodiei, ca : utilizarea sunetelor de ornamentație, mișcarea etc. (Fenomenul pune în lumină și măsura în care ornamentația este parte organic integrantă a anumitor melodii românești.)

Menționăm aci că între starea folclorului românesc și a celui maghiar din Braniștea există o deosebire esențială. Cel dintîi este viu, înfloritor și bogat, pe cînd cel din urmă e relativ sărăcăcios și lipsit de colorit. Maghiarii din Braniștea nu prea sînt oameni iubitori de cîntec. Se ține cont de cei ce cîntă bine, dar nu i se acordă faptului nici o importanță. De altfel, printre maghiarii brănișteni nu găsești cîntăreți cu deosebire buni și nici nu sînt cunoscute decît puține cîntece.

Am cules de la maghiarii din Braniștea și melodii românești cîntate cu text maghiar. Informatorii le cred cîntece populare maghiare, nefiind conștienți de faptul că este vorba de melodii împrumutate din folclorul muzical românesc. Preluarea lor a avut loc, evident, într-un trecut mai îndepărtat, căci pînă și cei mai vîrstnici cîntăreți cunosc aceste melodii numai cu textul maghiar. Iată un exemplu :


Mg. 593 c
Inf.: Joó Jánosné Trombitás Juliánna, 25 ani
Culeg. și tr.: István Almási, 19. II. 1962
Poco rubato ♩ = 80
3
♩ = 88
1. S er - dő, er - dő, de ma-gos vagy, Da - ni fi - am
de messze vagy, Da-ni fi - am de me-ssze vagy.

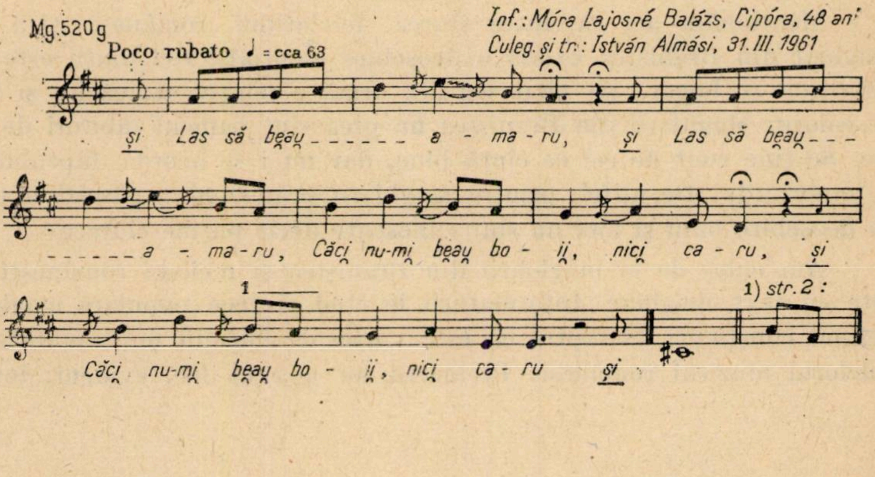
2. Azt az erdöt le kell vágni
Dani fiamt meg ken látni,
Dani fiamt meg kén látni.

În românește :

1. Codrul, codrul e foarte înalt,
Mi-i feciorul duc departe.
2. Codru-acela dacă-l tai,
Pe fecior eu iară-l văd.

În baza datelor obținute de la cîntăreți, s-a constatat că acest cîntec popular a pătruns la Braniștea venind din satul vecin Cireșoaia; tot astfel și celelalte melodii românești, cu text maghiar, provin din altă parte. Nu este întîmplător faptul că aceste cîntece nu sînt preluări locale, ci au pătruns din localități mai mult sau mai puțin îndepărtate, cu populație maghiară. Ele au fost înzestrate cu text maghiar deoarece trăiau într-un mediu maghiar în care limba română se vorbește mai puțin, ceea ce a creat necesitatea înlocuirii textului românesc cu unul maghiar. La Braniștea, după cum am mai menționat, maghiarii cunosc bine limba română și deci cîntă fără dificultate cîntecele românești cu text românesc, fără a mai simți nevoia substituirii acestuia.

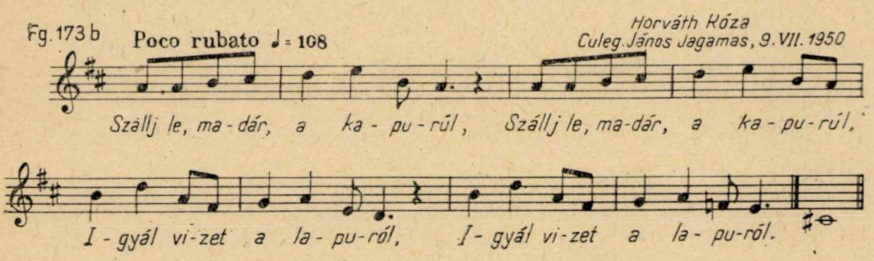
Se pare că același lucru îl atestă și faptul că maghiarii din Braniștea cunosc numai cu textul românesc cîteva cîntece populare românești care — în alte regiuni — au și variante cu text maghiar. Spre exemplu :


Mg. 520 g
Inf.: Móra Lajosné Balázs, Cipóra, 48 ani
Culeg. și tr.: István Almási, 31. III. 1961
Poco rubato ♩ = cca 63
și Las să beau _ _ _ _ _ _ a - ma - ru, și Las să beau _ _ _
_ _ _ _ _ _ a - ma-ru, Căci nu-mi beau bo - ii, nici ca - ru, și
1
1) str. 2 :
Căci nu-mi beau bo - ii, nici ca - ru și

Las să bęau̯,. . . amaru,
Căci̯ nu-mi̯ bęau̯ boii̯, nici̯ caru.
Caru mi la fererie,
Boii̯ la măcelărie.

Iată și varianta cu text maghiar, de la Răscruci jud. Cluj) :

Fg. 173 b


Poco rubato ♩ = 108
Horváth Róza
Culeg. János Jagamas, 9. VII. 1950
Szállj le, ma-dár, a ka-pu-rúl, Szállj le, ma-dár, a ka-pu-rúl,
I-gyál vi-zet a la-pu-ról, I-gyál vi-zet a la-pu-ról.

În românește : Hîș pasăre de pe poartă,
Apă bea din frunză lată.

În încheiere putem afirma că preluarea cîntecelor românești a îmbogățit patrimoniul de cîntece al maghiarilor din Braniștea. În baza constatărilor făcute la Braniștea, melodiile românești sînt înzestrate cu text maghiar în cazul cînd ajung în posesia unei colectivități maghiare în care nu prea se vorbește românește. Dacă brăniștenii nu au adoptat texte maghiare melodiilor românești, aceasta se explică : 1) prin faptul că ei cunosc bine limba română și deci nu le vine greu să cînte românește și 2) prin faptul că — legătura dintre cei ce predau și cei ce preiau fiind permanentă — maghiarii îi aud mereu pe români cîntînd cîntecele românești preluate.

Folcloristul ION BÎRLEA la 85 de ani

Literatura populară din Maramureș — așa cum o cunoaștem din colecțiile folclorice de seamă publicate de Al. Țiplea (1906), Tit Bud (1908), Béla Bartók (1923), Ion Bîrlea (1924), Tache Papahagi (1925) și Tiberiu Brediceanu (1957) — ni se relevă cu o structură complexă. De la tradițiile și eresurile populare la colinde și descîntece păstrătoare de frumoasă limbă românească, la cîntecele haiducești cu efectele lor stenice, voluntare, vitale, care recomandă conștiința vechimii românilor pe aceste meleaguri, mîndria lor de descendenți ai unor conducători nobili, la atît de proteica lirică erotică și de dor cu predominanță feminină și avînd plăsmuiri spontane, învăluite în gingășie, în naivitate, dar și în violența blestemelor, la cîntecele de cătănie și război ancorate în niște realități dureroase, la țipuriturile exuberante — iată pe scurt dimensiunile literaturii populare din Maramureș. Ea e o sinteză de gîndire românească și e străbătută de un pregnant etos, de precepte de estetică populară, de întrebări, dar mai ales de neliniști dureroase, generate de restriștile trecutului, de penetrante sondaje sufletești, exprimate toate în imagini și expresii concise.

Această literatură definește complex pe maramureșean, om legat organic din punct de vedere etnic, geografic și moral de întregul popor român. Maramureșeanul se conturează omenos, mîndru, dîrz, drept, purtător al unei dominante bărbății și nobleți, apt pentru creații artistice vibrante, plastice. Calitățile maramureșeanului s-au răsfrînt în creațiile sale anonime, în echilibrul și rafinamentul lor. Așa cum observa Tache Papahagi, „sufletul maramureșeanului se caracterizează și printr-o fericită dar echilibrată inspirație poetică ce cristalizează în imagini care vădesc un sentiment oarecum controlat parcă, aș putea zice chiar intelectualizat"[1].

Observațiile de mai sus, asupra literaturii populare din Maramureș, se pot face cercetînd chiar numai colecția, foarte reprezentativă, a lui Ion Bîrlea.

Autorul colecției s-a născut în urmă cu 85 de ani, la 11 ianuarie 1883, la Berbești, lîngă Sighet. Înainte de a publica cele două volume de folclor, el s-a făcut cunoscut cu lucrarea *Însemnări din bisericile Maramureșului*, publicată în 1909 cu sprijinul lui Nicolae Iorga. În scurta prezentare din fața volumului, marele istoric recomandă pe realizatorul cărții. N. Iorga a analizat mai apoi elogios aportul științific al lui Ion Bîrlea: „Puțini tineri, în cîtă Românime este, ar fi în stare să aducă această jertfă, și astăzi, cînd volumul de însemnări maramureșene e gata, toată lumea care se interesează de limba ca și de trecutul nostru trebuie să-i mulțămească"[2].

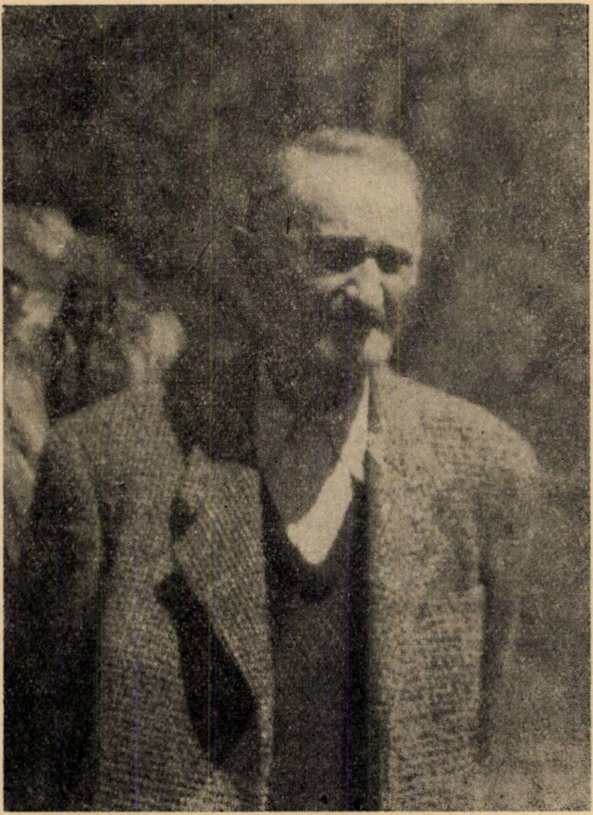
Volumul amintit a fost realizat după ce, în 1905, Ion Bîrlea a terminat academia teologică din Gherla. Timp de 4 ani a peregrinat prin aproape toate satele maramureșene şi a cules însemnări de pe cărţi rituale, de pe icoane, iconostase şi clopote. Cartea îl reprezintă şi pe folclorist, căci în ea a transcris şi poeziile populare notate de anonimi pe cărţile de cult. A descoperit, acum 50 de ani, cărţi liturgice neconsemnate în lucrările de bibliografie veche.

---

[1] Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, 1925, p. XXXII.

[2] N. Iorga, *Din viața Maramurășului românesc. Viața maramurășeană, după «Însemnările» d-lui I. Bîrlea*, în „Neamul românesc literar", 1909, nr. 2,3.

La Ieud a dus o intensă muncă de culturalizare, contribuind, printre altele, la realizarea unei mari biblioteci săteşti, pentru care a trimis un mare lot de cărţi chiar N. Iorga, foarte interesat de realităţile din Maramureş, cercetate şi consemnate într-o binecunoscută carte de la începutul secolului.



Ion Bîrlea la 85 de ani.

Un alt aspect notabil din activitatea lui Ion Bîrlea e cel publicistic; a şi condus ,,Gazeta maramureşană'' timp de 10 ani.

Cea mai importantă lucrare a sa este însă colecţia de folclor, apărută în 2 volume în 1924. Ea se înscrie ca un aspect major în cadrul preocupărilor pentru comorile spirituale maramureşene.

Maramureşul oferă vechi atestări ale folclorului românesc, unele din cele mai importante pentru întregul nostru folclor. Astfel, se ştie că una din cele mai vechi atestări este aceea privitoare la melodia despre fata de român care şi-a pierdut oile sau caprele şi le caută plîngînd prin munţi. Despre existenţa ei, încă din secolul al XVI-lea, vorbesc mărturisirile cronicarilor maghiari Szamosközi şi Kemény Iános: primul notează că melodia a fost executată de lăutarii din armata lui Mihai Viteazul, la intrarea acestuia în Alba-Iulia;

al doilea consemnează că melodia s-a auzit şi atunci cînd în 1659 oştile lui Constantin Vodă Basarab intrau în Tîrgu-Mureş. Cîntecul atrăsese şi atenţia poetului maghiar Balassa Bálint (1551—1594), care a cunoscut limba şi poezia populară din Transilvania. Tache Papahagi a cules această melodie cîntată din caval şi însoţită de cîteva versuri. De asemenea, I. Muşlea a cules în Ţara Oaşului, în anii 1930—1931, 7 variante ale unui cîntec numit ,,horia fetii care şi-a pierdut oile''.

G. Alexici a semnalat existenţa unui cîntec de dragoste, notat la 1671, în *Codicele de la Petrova*, de către un nobil român din Maramureş [3]. I. Muşlea îl considera însă ,,un cîntec cult în manieră populară''[4].

În secolul al XIX-lea îşi fac apariţia o serie de manuscrise, caiete de cîntece populare, cum este manuscrisul din 1825 găsit în biserica din Corneşti, aparţinînd unui anonim, probabil cîntăreţul bisericii. Acest manuscris conţine — atestat pentru prima dată în folclorul nostru — cîntecul social al disputei dintre bogat şi sărac.

Ion Breazu a scris despre manuscrisul găsit la cîntăreţul Ioan Petreuş din Şieu, semnat însă de Dunca Onuţ în 1814 [5]. Mai amintim manuscrisele rămase de la un creator popular din Chiuzbaia, iar în domeniul teatrului popular piesa lirică închinată lui Constantin Brîncoveanu.

Spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, în 1899, apare vol. I din colecţia lui G. Alexici, în care acesta a inserat şi cîteva poezii populare din Maramureş, ca şi în al doilea volum, apărut însă abia în 1966.

În afară de alte reviste, ,,Familia'' face parte dintre ele, poezia populară din Maramureş a cunoscut interes în coloanele ziarului ,,Gutinul'' (1899).

Originalitatea şi frumuseţea creaţiei populare din Maramureş nu puteau să nu reţină atenţia unor mari creatori. M. Eminescu, poetul naţional cu interes larg pentru creaţia spirituală a românilor de pe înteg teritoriul locuit de români, proiectase o serie de conferinţe pentru Maramureş, în două din ele urmînd să dezbată despre poporul român şi despre poezia populară[6]. Marele poet apreciase, cu alt prilej, ,,energia cu totul elementară a acelui popor'' din Maramureş, probată în lupta pentru independenţă naţională şi în zidiri de cetăţi. Poetul releva gradul înalt de curăţenie a limbii din Maramureş : ,,Încă în suta a şaptesprezecea Miron Costin scrie regelui Poloniei că cel mai frumos şi corect dialect românesc se vorbeşte în Satmar, unde, cu toată emigrarea lui Dragoş, românii rămaşi acolo sub fratele lui, voievodul Balc, sînt atît de numeroşi ca şi cînd n-ar fi ieşit nimenea din ţară'' [7].

Alt poet de seamă, Al. Macedonski, în conferinţa ţinută în 1878 la Ateneul român, s-a oprit asupra colecţiilor de poezii populare din Maramureş publicate de poetul bihorean Ioniţă Scipione Bădescu în revista ,,Convorbiri literare''. Poetul *Nopţilor* citează în întregime trei din ,,preţioasele mărgăritare''.

Mai tîrziu, Lucian Blaga amintea ce revelaţie au avut cititorii elveţieni cînd au cunoscut în traducere poezii populare româneşti, între care doine din Maramureş.

În primul deceniu al secolului nostru apar două volume de folclor maramureşean. Colecţia din 1906 a lui Al. Ţiplea deschide un bun drum şi se impune prin grija de a prezenta cît mai fidel şi limba poeziilor. În 1908 apare colecţia lui Tit Bud, ,,un vădit regres, sub toate aspectele, pînă la colecţia postbelică a lui Tache Papahagi'' [8]. Era firesc să se spună pînă la colecţia lui I. Bîrlea; autorul articolului, din care am citat mai sus, Ovidiu Bîrlea, se exprima precis, el aprecia totul din unghiul a ceea ce a publicat Academia Română. Colecţia lui I. Bîrlea a apărut la ,,Casa Şcoalelor''.

---

[3] G. Alexici, *Material de limbă în Codicele de la Petrova*, în ,,Revista pentru istorie, arheologie şi filologie'', XIII (1912), p. 28.

[4] Ion Muşlea, *Studiu introductiv* la *Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti*, ediţie critică, Bucureşti, Edit. Acad., 1962, p. 11.

[5] Ion Breazu, *Versuri populare în manuscrise ardelene vechi*, în ,,Anuarul Arhivei de folclor'', t. V, 1939.

[6] Mihai Pop, *Eminescu şi folclorul*, în vol. *Studii eminesciene*, Bucureşti, E. P. L., 1965.

[7] M. Eminescu, *Autonomia Ardealului*, în ,,Timpul'', 4 noiembrie 1882, şi în *Opera politică*, vol. II, 1941, ediţie îngrijită de I. Creţu, p. 503—506.

Colecţiile realizate de Tiberiu Brediceanu şi Béla Bartók, cu sprijinul lui I. Bîrlea, care le-a notat textele literare, trebuiau să apară împreună sub titlul *Cîntecele poporului român din Maramureş*. Greutăţile survenite în urma primului război mondial n-au permis editarea. Compozitorul maghiar şi-a publicat colecţia în 1923 la München, neuitînd să specifice în prefaţă aportul lui Ion Bîrlea [9]. Tiberiu Brediceanu şi-a publicat colecţia abia în 1957 [10].

Aflînd de la Ion Bianu greutăţile de editare, Ion Bîrlea a apelat la serviciile lui G. T. Kirileanu, care a primit colecţia, i-a făcut clasificarea pe care i-o cunoaştem şi a sprijinit publicarea ei la ,,Casa Şcoalelor'', unde a şi apărut în 1924 în două volume, cea mai concludentă imagine a poeziei populare maramureşene. Ea va fi urmată de cercetarea ştiinţifică a lui Tache Papahagi, o monografie folclorică, etnografică şi lingvistică, foarte apreciată de Ovid Densusianu [11].

Apariţia colecţiei lui Ion Bîrlea a avut un ecou deosebit. Au recenzat-o Ov. Densusianu [12], N. Iorga [13], V. Bogrea [14], A. Gorovei [15] ş. a. Ovid Densusianu aprecia că lucrarea ,,înlesneşte cunoaşterea producţiunilor populare dintr-un ţinut prea puţin cercetat'' şi recunoaşte ,,folosul pe care-l poate avea pentru folclorişti şi filologi această publicaţie''.

Recenzia lui V. Bogrea semnalează interesante forme de limbă şi apreciază notele, ,,în fond mici repertorii de etnografie şi folclor maramureşean''.

N. Iorga, care întîmpinase elogios şi colecţiile precedente ale lui Al. Ţiplea şi Tit Bud, relevă unele date istorice cuprinse în colecţie şi remarcă studiul asupra vieţii păstoreşti de la finele volumului I.

Artur Gorovei scria: ,,Chipul cum este cules acest material, fără îndreptări sau adaosuri, precum au făcut unii culegători, indicaţiunile şi explicările unor cuvinte necunoscute chiar de cărturari din vechiul regat, dau acestei lucrări caracterul unei opere ştiinţifice''.

Revista ,,Cele trei Crişuri'' adaugă la bunele aprecieri şi vestea că a premiat colecţia lui Bîrlea cu 500 de lei [16].

Consideraţiile elogioase amintite n-au fost dezminţite; în deceniile următoare, ca şi astăzi, colecţia este mult citată în cele mai prestigioase studii de folclor. Culeasă direct de la sursă, în genere cu o atentă grijă pentru respectarea realităţii folclorice şi lingvistice a cîntecelor, însoţite de glosar şi note etnografice, colecţia lui Ion Bîrlea are un ridicat indice de frumuseţe.

---

[8] Ovidiu Bîrlea, *Academia Română şi cultura populară*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', t. 11 (1966), nr. 5–6, p. 428.

[9] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923.

[10] T. Brediceanu, *170 melodii populare din Maramureş*, Bucureşti, E. S. P. L. A, 1957.

[11] O[vid] D[ensusianu], *Tache Papahagi, Graiul şi folclorul Maramureşului*, în ,,Grai şi suflet'', vol. II, fasc. II, Bucureşti, 1926, p. 403–405.

[12] O[vid] D[ensusianu], *I. Bîrlea, Balade, colinde şi bocete din Maramureş; Cîntece poporane din Maramureş*, în ,,Grai şi suflet'', vol. II, fasc. 1, Bucureşti, 1925, p. 185–186.

[13] N[icolae] I[orga], *O culegere de cîntece din Maramureş*, în ,,Ramuri, Drum drept'', XIX (1925), nr. 1–2, p. 91–93.

[14] V. Bogrea, *Păr. I. Bîrlea, Cîntece poporane din Maramureş*, în ,,Dacoromania'', IV (1924–1926), p. 1038–1042.

[15] A[rtur] G[orovei], *Cronica*, în ,,Şezătoarea'', an. XXXIII (1925), vol. XXI, p. 185–186.

[16] Gh. Tulbure, *Cîntece poporane din Maramureş*, în ,,Cele trei Crişuri'', Oradea, 5 mai 1925.

Anul acesta, cînd venerabilul folclorist împlineşte 85 de ani, Nestorul folcloristicii noastre de astăzi, cum îl numea recent prof. univ. Mihai Pop[17], îşi va vedea reeditată valoroasa colecţie.

Iordan Datcu

Probleme de literatură populară la al V-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de Literatură Comparată

Între 30 august şi 5 septembrie 1967 a avut loc la Belgrad cel de al V-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de Literatură Comparată (AILC/ICLA).

Congresului i-au fost propuse spre examinare trei teme : 1. *Curentele literare ca fenomene internaţionale* ; 2. *Literatură orală şi literatură scrisă* ; 3. *Literaturile slave şi interpretările lor în celelalte literaturi.*

Tema *Literatură orală — literatură scrisă* a beneficiat de o amplă contribuţie. Patru rapoarte generale şi 21 de comunicări i-au fost consacrate. Profitînd de caracterul general al formulării temei, autorii comunicărilor şi rapoartelor şi-au îngăduit îndeobşte să o ilustreze în mod liber. Numai parte din ei s-au referit în egală măsură la literatura scrisă şi la literatura orală, respectiv riguros la interrelaţia lor. Astfel comunicările prof. F. Kelly (University College, Dublin), *Spoken and Written Literature in Ireland*, prof. C. Brown (Univ. din Georgia), *Faulkner's Use of Oral Tradition*, prof. E. Rivers (Univ. din Baltimore), *Oral and Written Poetry in Góngora*, prof. S. Nazečić (Univ. din Sarajevo), *Un motif de l'Arioste dans la poésie populaire serbocroate*, A. Robinson (Moscova), *Das Epos von Kiev in seinen Verhältnissen zu Ost und West* (*Volkstümliche Eigenart und typologische Zusammenhänge*) etc., precum şi raportul general susţinut de prof. V. Durić (Univ. din Belgrad), *Rapports entre la littérature orale et la littérature écrite serbocroates*, au tratat ,,paralelele'' enunţate tehnic-descriptiv, aducînd de regulă informaţii noi sau sintetizînd original date cunoscute. Comunicarea prof. V. Santoli (Univ. din Florenţa), *Aspetti della tradizione scritta e orale nella poesia*, şi a lui W. Dietze (Leipzig), *Mündlicher Volksschwank und romanhafte Erzählform im ,,Lalebuch''*, s-au ocupat de transferul încrucişat, oral-scris, scris-oral, al unor materiale tematice de origine folclorică, prin intermediul *Decameronului* lui Boccaccio şi al unor broşuri de colportaj în primul caz, prin mijlocirea ,,cărţii populare'' în cel de-al doilea.

B. Jackson (Univ. Harvard) a prezentat comunicarea de profil tematologic *Problems of Selfhood in Negro Folk Forwall Literature.* Raporturilor tematice concrete dintre literaturile populare le-a fost consacrată comunicarea lui R. Niculescu, (I. E. F. Bucureşti), *Interférences de la littérature épique roumaine et slovaque.* Copioasă înşirare de subiecte rezumate a fost comunicarea prof. R. Mercier (Univ. din Lille), dedicată unui volum de prelucrări de proză nord-vest africană şi autorului său, *Les contes sénégalais de Birago Diop.*

De interes mai general, celelalte rapoarte şi comunicări au avut ca obiect probleme de principiu ale cercetării literaturii orale şi ale relaţiilor ei istorice şi structurale cu literatura scrisă.

Prof. Stith Thompson (Univ. Indiana) a prezentat raportul general *Story-Telling to Story-Writting*, amplu expozeu asupra caracterelor celor două modalităţi de expresie literară şi a procesului de adaptare istorică a modului oral la condiţiile textului scriptic. Ideea centrală a acestei bogate expuneri a fost că principala trăsătură proprie textului oral ar fi *fluiditatea intrinsecă*, de construcție, guvernată de legi suple, dar riguroase.

---

[17] Mihai Pop, *Cuvînt înainte*, la Ion Bîrlea, *Literatură populară din Maramureş*, ediţie critică şi studiu introductiv de Iordan Datcu, 2 vol., Bucureşti, E. P. L., 1968.

O comunicare remarcabilă a prezentat prof. David Bynum (Univ. Harvard), *Thematic Sequences and Transformations of Character in Oral Narrative Tradition*. Analizînd legătura reciprocă temă-personaj în narațiunea populară și evoluția proporțională a acestora, prof. Bynum a sugerat posibilitatea deducerii unui principiu transformațional din ,,fiziologia'' personajului de basm.

Tratînd oralitatea din punctul de vedere al textului scris, comunicarea de notabilă finețe a lui Th. Shlonsky (Univ. din Ierusalim), *Ingredients of Oral Narration in Literary Narrative Prose*, a demonstrat pe exemple din Sterne (*Tristram Shandy*, *Sentimental Journey*) artificiosul, inaparent la examen superficial, al secvențelor în dialog și al ,,narațiunii în narațiune'', mimînd povestirea orală, în proza realistă.

Un grup de comunicări, adesea de o stimulantă îndrăzneală, au fost axate pe problemele *formulei* : comunicarea prof. Wahllon (Univ. din Michigan), *Who Wrote down the Formulaic Poem*, cea a prof. E. Miner (Univ. din California), *Oral Formula of Poetic Diction : Japanese and Western Evidence Compared*, raportul general al prof. Albert B. Lord (Univ. Harvard), *The Marks of an Oral Style and their Significance*, resintetizare a tezelor din *The Singer of Tales*, remarcabila sa carte din 1960.

În raport, prof. Lord a reamintit trăsăturile care caracterizează după părerea sa stilul oral, mai precis stilul *epic* (stricto sensu) [1) ,,construcția formulică'', cu alte cuvinte uzul sistematic și hiperfrecvent al repetării de sintagme și propoziții identice sau cvasiidentice, 2) absența ,,enjambement''-ului necesar, 3) compoziția prin ,,teme'']. Fără a mai insista asupra non-admiterii ,,enjambement''-ului, raportul a zăbovit în primul rînd asupra *formulei*. Evocînd gravele divergențe care divizează cercetarea în ceea ce privește atît definirea, cît și relevanța (sub raportul oralității) a *formulei*, prof. Lord a indicat ca principal izvor al neînțelegerilor regretabila variabilitate a conceptului și inechivalența metodelor statistice utilizate de diverși autori. Evocînd recente investigații statistice pe texte epice medievale anglo-saxone, spaniole, franceze etc. și constatînd diferențe apreciabile în densitatea formulică, prof. Lord a conchis că procentul formulic eventual scăzut nu ar infirma caracterul de stigmat specific stilului oral al *formulei*, ci ar acuza *amestecul*, interpenetrația ,,stilului oral'' și a celui ,,non-oral''. Aceasta în temeiul evidenței — logice — a necesității funcționale a *formulei* în compoziția orală și al experienței directe a eposului popular sîrbo-croat. Unul din cadrele acestei hibridări ar putea fi — din nou în temeiul unei experiențe iugoslave — *învățarea* textului, de cîntăreț, din ,,cărți de cîntece" de inspirație mai mult sau mai puțin ,,non-orală''.

Respingînd ideea că *schema narativă* (patternul) ar putea sluji la evaluarea condiției (oral/non-oral) a unui text, raportul a propus ca criteriu — pe lîngă frecvența formulică — *tema*, înțelegînd prin aceasta ,,o entitate concretă determinabilă în termeni de sens și totodată în termeni de expresie'' ; *tema* ar fi, cu alte cuvinte, un *pasaj*, o porțiune a poemului, un agregat de versuri (definibil prin număr de rînduri, de cuvinte sau de combinații de cuvinte) care își asumă relatarea unei părți a narațiunii și se caracterizează prin recurență — cu eventuale, minime, adaptări contextuale (onomastică, toponomastică etc.). Această categorie apare deci lămurit ca entitate paralelă, la nivel mai înalt, *formulei*. Practic, de cîte ori vom găsi un *același pasaj* utilizat cu obstinație în același context și în contexte diferite ne vom afla în fața unei *teme*. Așa cum — după părerea prof. Lord — aproape *totul* în poemul oral e *formulă*, la fel, la nivel tematic, aproape totul ar fi *temă*.

La polul opus raportului general, o repunere în discuție — de simptomatică vehemență — a înseși bazelor teoriei *formulei* a marcat-o comunicarea prof. Michael N. Nagler (Univ. din California), *Oral Poetry and the Question of Originality in Literature*. Deosebirile adînci de păreri în privința naturii *formulei* (respectiv a ceea ce trebuie înregistrat ca *formulă* și a ceea ce se cuvine explicat prin hazard etc.), în privința raportului numeric versuri formulice/

versuri non-formulice care să justifice definirea unui context ca oral ş. a. m. d., atestă — a subliniat autorul — contradicţiile de esenţă ale categoriilor *formulă, stil formulic* în accepţia curentă. Pentru a dovedi incertitudinile determinării ,,caracterului formulic", autorul a recurs la analize concrete pe texte din corpusul homeric şi din Sappho, sugerînd echivocul condiţiei — la prima vedere ,,formulică", date fiind concordanţele lexicale, metrice, fonologice — a exemplelor considerate. Mai mult. În regulă generală — a afirmat vorbitorul —, nu e cu putinţă de descris nici măcar ,,tiparul" (patternul) comun subiacent — presupus — al acestor microcontexte aparent formulice, în realitate simplu alomorfe. Or, patternul fiind insesizabil, persistînd în analiză am putea obţine, în cel mai bun caz, o serie virtualmente infinită de aproximaţii eterogene ireductibile.

În locul unui sistem rigid de scheme, prof. Nagler propune gruparea microcontextelor similare (respectiv formulice) în ,,familii" (,,familie" în accepţia lui Wittgenstein). De pildă, dacă fraza A seamănă cu fraza B, sub raport metric dar nu şi sub raport semantic, şi dacă seamănă în acelaşi timp cu fraza C, sub raport semantic dar nu şi sub raport metric, frazele A, B, C sînt membre ale uneia şi aceleiaşi ,,familii". Nici unul dintre membrii individuali nu este ţinut să prezinte *toate* trăsăturile caracteristice ,,familiei", nici una din trăsături nu e în mod necesar comună *tuturor* membrilor. Pasul următor ar fi definirea structurală a *formulei*, luată în accepţia critică enunţată. Structura acesteia ar fi o *Gestalt*, nesusceptibilă de precisă definire prin cuvinte. Bunăoară, dacă fraza A prezintă asemănări formulice cu fraza B — vorba fiind evident de o asemănare de ,,familie" —, ambele fraze pot fi considerate ca manifestări alomorfe ale uneia şi aceleiaşi *Gestalt* pe care poetul oral şi-a însuşit-o intuitiv, în timp, formîndu-se, ascultînd multiple interpretări orale.

Deşi de natură preverbală, literalmente prea subtilă pentru a fi cristalizată în cuvinte, structura (*Gestalt*) — preciza prof. Nagler — nu ar fi prin aceasta vagă sau inconsistentă. Dimpotrivă. Putem presupune că ea este net distinctă (altminteri ar fi probabil inmemorabilă) şi net individualizată [ceea ce ar explica non-confundarea cu alte structuri (*Gestalten*)].

O idee generală despre structura subiacentă ar putea-o da acumularea şi dispunerea liberă a unui număr cît mai mare de specimene alomorfe cu putinţă. În felul acesta dificultăţile insolubile ale taxonomiilor rigide bazate pe definiţiile în vigoare — toate vulnerabile, toate contradictorii, toate mai mult sau mai puţin preconcepute — date conceptului de *formulă* ar fi depăşite. Totodată s-ar putea presupune că compunerea *oral formulică* are statut de *limbaj*. Ca atare, însuşirea *formulelor* nu ar mai putea fi considerată proces de pură memorizare, ci ar trebui socotită proces similar cu deprinderea limbajului. Implicit ar apărea vădit că utilizarea presupus automată a *formulelor* este o ficţiune.

Toate acestea l-au dus firesc pe prof. Nagler la concluzia că în condiţiile aplicării consecvente a noţiunii de *Gestalt* preverbală opoziţia *tradiţie/originalitate* îşi pierde absoluitatea, originalitate şi tradiţie apar ca termeni subiectivi a două operaţii ale aceluiaşi proces pe diferite nivele. Deşi — susţine prof. Nagler — toţi poeţii unei tradiţii date îşi însuşesc aceeaşi *Gestalt*, toate concretizările acesteia ar fi prin definiţie originale, asemănarea eventuală dintre cutare şi cutare concretizare fiind efectul coincidenţei sau — precum în cazul notoriu al combinaţiilor substantiv-epitet — al identităţilor impuse de împrejurări metrice şi semantice specifice.

În sfîrşit, o încercare de abordare structuralistă generală a folclorului, sub raportul metodei, a fost prezentată în comunicarea sa (*Structural Definition of Oral Folk Literature*) de Voigt Vilmos (Budapesta). Autorul a început prin a emite presupunerea că structuri în poezia folclorică *individuală* ar fi : 1. Structura gramaticală (sistemul formelor gramaticale olosite) ; 2. Structura poetică (sistemul formelor poetice : ritm, imagine, metaforă, compoziţie, stil etc.) ; 3. Structura sociologică (sistemul de fenomene al formulării, interpretării, receptării, tradiţiei care caracterizează opera folclorică; elementul fundamental al structurii sociologice ar fi locul pe care autorul îl ocupă în societatea epocii sale). Structura gramaticală nefiind esteticeşte specifică, sarcina structuralismului folcloristic ar consta în examinarea prioritară a structurii poetice şi sociologice. Spre deosebire de operele culte, structura sociologică şi poetică a operei folclorice ar fi mai puţin marcată, aceleaşi criterii ar fi caracteristice pentru un număr indefinit de opere. În consecinţă, opera folclorică individuală ar fi de interpretat nu ca entitate autonomă, ci ca expresie a unei unităţi de ordin superior, în speţă — după terminologia împămîntenită — a *genului*. Atît observaţia practică, cît şi reflecţia logică ar duce la încheierea că structuri poetice individuale nu ar exista în folclor, cu alte cuvinte opera folclorică individuală ar dispune de o structură poetică nemarcată, neconştientă, nediferenţiată. În cel mai bun caz operele individuale ar putea releva sub raport poetic doar anume regularităţi statistice, descriptibile doar în termeni morfologici. Aceasta ar impune evident elaborarea unei noi teorii a genurilor. Definind genul ca sumă de opere individuale ale căror identităţi de formă şi conţinut sînt mai semnificative şi mai pregnante decît diferenţele, autorul conchidea că avem de-a face cu o categorie simultan poetică şi sociologică, dat fiind că formarea şi persistenţa îi sînt precumpănitor supuse controlului direct al societăţii. Ca urmare, punîndu-şi problema priorităţii(gen/operă individuală), i se pare neîndoielnic că în cazul folclorului genul este prioritar, ca depozitar al tradiţiei şi ca principală unealtă a controlului social. Opera individuală ca atare neexistînd la drept vorbind în folclor, genul ar apărea ca o categorie vie.

Cercetarea structuralistă a genurilor ar comporta studierea inserţiei lor funcţionale în viaţa socială, a normelor lor poetice şi a locului pe care-l ocupă în *ierarhia* genurilor unei culturi folclorice date. Ar urma să fie luate în consideraţie şi evoluţia ierarhiei genurilor, şi diferenţele etnice dintre ierarhii paralele, ţinîndu-se seama de faptul că diferenţele etnice reprezintă etape diferite ale dezvoltării social-istorice.

Condiţia ierarhiei genurilor nu ar fi aceeaşi în folclor şi în literatura cultă. În folclor ierarhia genurilor ar fi în mult mai mare măsură determinată de factorul social. Totodată *unitatea* ei elementară ar fi *genul*. În literatura cultă *unitatea* elementară a ierarhiei genurilor ar fi în schimb *opera individuală*, iar ordinea ierarhică a genurilor ar fi în mod expres determinată de factori poetici.

În consecinţă *structura* ar fi, prin definiţie, atît în folclor cît şi în literatura cultă, un sistem de elemente ierarhice, construite, îndeajuns de marcat pentru a îngădui ca prin descrierea lui obiectivă să se aproximeze un *unicum* printr-un număr *limitat* de demersuri succesive.

Reiese cu limpezime chiar şi din această sumară dare de seamă că şi în cîmpul cercetărilor de literatură comparată — în cazul nostru cu aplicare la aspecte ale problematicii folclorului literar — cercetarea de tip tradiţional continuă să fie preponderentă şi cu rezultate substanţiale ce nu pot fi tăgăduite. Pe de altă parte, investigaţia şi critica de factură mai nouă, în genere de orientare structuralistă, se manifestă ofensiv — şi fără menajamente — pe direcţia reevaluării criteriilor, metodelor şi obiectivelor studiului literar.

Au apărut totuşi, cred, suficient de clar contradicţiile acuzate care opun — episodic — poziţiile mai sus descrise ale unor cercetări de declarată apartenenţă la viziunea modernă a lucrurilor. Acest fapt, cît şi aspectele contradictorii ori discutabile ale uneia şi aceleiaşi atitudini, anume formulări difuze etc., sînt semne ale dificultăţii *începutului*. Nu încape îndoială că teoria ,,formulei'', spre pildă, rodnică în momentul enunţării ei de către Parry, necesită astăzi îmbunătăţiri esenţiale. Integrarea categoriei ,,formulă'' într-o concepţie structurală unitară a ,,stilului oral'' este o necesitate. Soluţia sugerată la congres — *structura ineffabilis* —, utilă şi bogată în sugestii, reprezintă fără doar şi poate un moment de progres în efortul către fidelitate faţă de dialectica fenomenului, fără totuşi ca prin aceasta să înceteze de a fi un artificiu mental conjunctural, a cărui valoare constructivă rezidă, în definitiv, în *provoca-*

rea acută pe care o aruncă cercetării ! Asemenea, respectiv, a nega originalitatea (în alți termeni, ,,structuralitatea'') operei folclorice individuale, demers *în sine* fals, reprezintă în contextul dat o suspendare fenomenologică a cărei legitimitate și eficacitate relativă, stadială, ni se par certe.

Radu Niculescu

OVIDIU BÎRLEA, *Poveștile lui Creangă*, București, 1967, Editura pentru literatură, 320 p.

Opera lui Creangă a fertilizat mințile multor cercetători, critici și istorici literari, care au relevat, fără îndoială, certe adevăruri despre ea. N. Iorga, G. Ibrăileanu, J. Boutière, G. Călinescu, T. Vianu, I. Iordan, Vl. Streinu, Al. Dima[1] reprezintă tot atîtea momente prestigioase în istoria exegezei crengiste. *Poveștile lui Creangă* de Ovidiu Bîrlea se alătură acestora, întregind cu multă priză, finețe și discernere cercetarea operei scriitorului moldovean, evaluată din punctul de vedere al fondului folcloric, probat mai demult de L. Șăineanu[2] și J. Boutière prin stabilirea paralelismelor între poveștile populare românești și europene și poveștile lui Creangă.

Studiul îmbină o bogată cultură folclorică cu o largă și exactă informație istorică literară, ceea ce îi permite cercetătorului nu numai să se mişte cu dezinvoltură printre nenumăratele aserțiuni și opinii despre Creangă și opera lui, dar să o considere pe aceasta dintr-o adîncită perspectivă folclorică, răspunzînd astfel unui imperativ cerut de stadiul la care ajunsese evaluarea sa.

Cercetarea lui O. Bîrlea își propune să privească opera lui Creangă (și trebuie precizat aici că, alături de ,,Povești'', și ,,Amintirile'' fac parte din obiectul studiului) dinlăuntrul ei; autorul nu se sfiește să abordeze compararea lui Creangă cu povestitorii populari fără teama de a-l întuneca pe *scriitorul* Creangă, unghi de vedere dovedit a fi deosebit de fructuos în rezultatele investigării : ,,genul proxim al operei lui Creangă este povestea populară românească în haina ei moldovenească'', stabilind astfel și un punct de plecare pentru viitoarele studii (p. 229). Diferența specifică este mult mai complexă, manifestată pe o multitudine de planuri care delimitează, definesc și certifică o autentică originalitate creatoare.

După ce trece în revistă starea de fapt a cercetărilor de pînă acum, privind critic bibliografia crengistă, ceea ce reprezintă o introducere a cititorului în problemele clarificate și neclarificate ale operei lui Creangă (*Preliminarii.* Creangă și critica literară. Izvoarele și repertoriul de povești. O problemă de clasificare, p. 7—20), O. Bîrlea trece la o analiză exhaustivă a acesteia, întemeiată pe o împărțire concludentă a materialului : *Fondul folcloric*

---

[1] *Schițe din literatura română*, vol. II, Iași, (1893), p. 61—84; *Note și impresii*, Iași, 1920, p. 76—84, *Scriitori români și străini*, Iași, 1926, p. 148—157; *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930; *Viața lui Ion Creangă*, București, 1938, *Ion Creangă*, București, 1964, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, București, 1941, p. 419—431; *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 110—119, *Istoria literaturii române moderne*, I, București, 1944, p. 304—314; *Stilistica limbii române*, București, 1944, *Limba lui Creangă* în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, București, 1956, p. 137—170; *Recitind pe clasicii noștri, Ion Creangă*, extras din ,,Revista Fundațiilor'', București, 1939; *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, 1962, p. 253—269.

[2] *Basmele române în comparațiune cu legendele antice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, 1895.

(cap. I, p. 21–140), *Procedee folclorice de creaţie* (cap. II, p. 141–192), *Stilul popular narativ şi Creangă* (cap. III, p. 193–228). Cartea se întregeşte cu un capitol de *Încheiere* (p. 229–238), o *Bibliografie a variantelor folclorice* (p. 239–244) şi o *Anexă* (p. 247–318) care cuprinde 6 variante folclorice inedite oferite spre comparare cititorului (Cu N'ic-a Cîmpului, Arap Alb, Stan, Soacra cu trei nurori, Sǫcra cu tri nurori, Poveste).

Fondul folcloric analizează partea din opera scriitorului care-i dă acestuia, în cea mai mică măsură, dreptul la originalitate: fabulaţia operei, comparată cu literatura populară autentică (din volume şi periodice sau din arhiva Institutului de etnografie şi folclor), atestă slaba sau inexistenta intervenţie a lui Creangă în evoluţia ei.

Această constatare autorul şi-o susţine şi dovedeşte prin compararea cu foarte multă acribie a *Poveştilor* lui Creangă cu 480 de variante româneşti cunoscute pînă acum, utilizînd în acelaşi scop şi lucrările de bază pentru o întreprindere folcloristică de acest gen ale lui J. Bolte-G. Polivka [3], K. Krohn [4], C. W. von Sydow [5], St. Thompson [6], L. Mackensen [7] ş. a.

Cercetarea se defăşoară sistematic:

I. *Basmele despre animale* (Ursul păcălit de vulpe, comparat cu 51 var.; Capra cu trei iezi, comparat cu 19 var.; Punguţa cu doi bani, comparat cu 20 var.; Inul şi cămeşa şi Acul şi barosul — pentru care nu există variante nici în repertoriul românesc cunoscut, nici în catalogul Aarne-Thompson — p. 23–39).

II. *Basme propriu-zise.* A. Fantastice (Ivan Turbincă, comparat cu 37 var. pentru subtipul Toderică — Aa. Th. 330 A — şi cu 25 var. pentru subtipul cu acelaşi nume — Aa. Th. 330 B; Povestea porcului, comparat cu 71 var.; Fata babei şi fata moşneagului, comparat cu 22 var.; Povestea lui Harap Alb, comparat cu 16 var.; Povestea lui Stan Păţitu, comparat cu 23 var.; Dănilă Prepeleac, comparat cu 12 var. pentru tipul ,,schimbul dezavantajos" şi cu 71 var. pentru tipul ,,întrecerea în puteri şi isteţime cu zmeul"; Făt-Frumos, fiul Iepei, comparat cu 56 var. — p. 40–107). B. Nuvelistice (Soacra cu trei nurori, apreciat ca basm-snoavă, e comparat cu 9 var.; Cinci pîini — pentru care nu se cunosc variante româneşti sau străine, dar există un model folcloric în repertoriul de ghicitori — p. 108–112).

III. *Snoave* (Prostia omenească, comparată cu 30 var.; Povestea unui om leneş, comparată cu 4 var.; Păcală se dovedeşte a fi o transpunere în proză după A. Pann, fără nici o variantă folclorică — p. 113–123).

IV. *Povestiri-legende* (Moş Ioan Roată şi Unirea, Moş Ioan Roată şi Vodă Cuza — nu au variante folclorice, fiind creaţii proprii — p. 124–127).

V. *Poveşti licenţioase* (Povestea poveştilor, are 4 variante folclorice şi e pusă în relaţie cu folclorul altor popoare; Povestea lui Ionică cel prost — nu are variante folclorice — p. 128–131). Aceste poveşti licenţioase, mult gustate de cercul ,,Junimii", sînt pentru prima oară considerate nu ca expresia unor refulări erotice, ci ,,ca o modalitate de a stîrni o veselie de grad maxim" cu resorturi îndepărtate într-o mentalitate arhaică, potrivit căreia ,,risetele zgomotoase au putere apotropeică împotriva spiritelor nocive" (p. 129). Adevărul că ,,aluziile erotice îndrăzneţe" ... ,,îndeplinesc o funcţie comică, fiind unul din procedeele arhaice verbale de căpetenie" (p.129–130) autorul studiului îl consolidează şi cu un argument a cărui temeinicie nu poate fi contestată: pasajele licenţioase din oraţia darurilor la colindat au acelaşi rol şi nu se pot explica altfel în cadrul solemn şi grav al cîntării colindelor. Rostul lor este de a naşte veselia la începutul unui an nou şi, prin similitudine magică, de a deveni un atribut al întregului an. S-ar mai putea adăuga şi prezenţa jocurilor cu măşti, extrem de licenţioase, în practica priveghiului la mort în Vrancea [8], care au şi alte semnificaţii, dar şi pe cea de agent comic.

---

[3] *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1915.

[4] *Übersicht über einige Resultate der Märchenforschung*, Helsinki, 1931.

[5] *Selected Papers on Folklore*, Copenhagen, 1948.

[6] *The types of the folktale*, Helsinki, 1961.

[7] *Antike Motive* în *Handwörterbuch des deutschen Märchens*, I, II, Berlin, 1933, 1940.

Că poveştile lui Creangă au un mare grad de autenticitate folclorică, prin păstrarea schemei folclorice, o dovedeşte şi difuzarea pînă la anonimat a lor în circulaţia orală, adesea cu ştergerea numelor eroilor, acomodaţi mentalităţii şi spiritului popular (p. 133).

În aceeaşi măsură cu lipsa de inovaţie în desfăşurarea epică a povestirilor se arată a fi prestigioasă şi prodigioasă în cel mai înalt grad originalitatea lui Creangă în folosirea procedeelor folclorice de creaţie şi a stilului popular narativ — aspecte cărora le sînt consacrate cele două capitole cu acelaşi titlu amintite mai sus (cap. II şi cap. III).

Capitolul despre procedeele folclorice de creaţie analizează cu sagacitate modalităţile de realizare ale acestora în opera lui Creangă, subliniind prin examinarea atentă a practicii folclorice specificitatea şi deci originalitatea acestuia : umplerea schemei epice a naraţiunii populare cu scene şi detalii realiste, găsite în întîmplări şi împrejurări trăite sau auzite cîndva de povestitor, scene care uneori se colorează umoristic şi în care se pot găsi corespondenţe cu lumea *Amintirilor*, fapt semnalat prima dată de G. Ibrăileanu (*Note şi impresii*) ; schematizarea psihologiei personajelor, al căror portret se alcătuieşte dintr-o dominantă pozitivă sau negativă şi se caracterizează prin acţiunile săvîrşite (p. 155).

Cu multă subtilitate este formulat procedeul prin care se încheagă personajele din basme : ,,Ele prind consistenţă din acţiunea basmului, din situaţiile în care sînt puse şi din reacţiile lor ca atare. Mai mult, aceste personaje îşi detaşează siluetele din *atmosfera* aceea atît de specifică basmului, din lumina aceea interioară care scaldă în culorile ei atît de caracteristice oameni, locuri, situaţii dramatice. Prin mijloace foarte simple, creatorul basmului sugerează o lume aparte în care personajele n-au nevoie decît de trăsăturile de căpetenie pentru a se încadra în coordonatele ei şi a deveni făpturi vii, în ciuda schematismului lor. Aci rezidă acel inefabil al basmelor care le asigură perenitatea pînă la anumite limite de mentalitate şi gust'' (p. 155—156). Povestitorul popular adaugă foarte rar detalii care să sporească descrierea personajelor. Creangă nu depăşeşte nici el limitele şablonului tradiţional, şi aci este citat episodul tovarăşilor lui Harap Alb, comparativ cu fragmentul similar din două variante folclorice din Moldova (,,Drăgan Cenuşe'' şi ,,Cu Ifrim a Căţelii''), pentru a releva mai pregnant contribuţia scriitorului.

Descrierile sînt rare şi trădează influenţe livreşti (p. 168—170). Dialogul şi monologul rămîn procedeele prin care se arată Creangă cel adevărat : ,,Oamenii se caracterizează de minune *verbal*, fiind percepuţi *auditiv*, determinantele vizuale rămînînd pe plan secundar'' (p. 170).

Împotriva opiniei că *Amintirile* nu au avut un model popular (cf. T. Vianu, *Ion Creangă*, în *Istoria literaturii române moderne*, I, Bucureşti, 1944), O. Bîrlea aduce ca argument obiceiul folcloric al rememorării vieţii în faptele ei cele mai neobişnuite, în datele de răscruce ale vieţii colectivităţii rurale, păstrate în memoria populară : ,,Povestirile culese pînă acum de la inşii din popor, puţine şi mai cu seamă necunoscute cărturarilor, atestă obişnuinţa şi plăcerea omului simplu de a scruta înapoi către vremea copilăriei'' (p. 171).

Faptul că *Amintirile* lui Creangă au o înlănţuire cronologică defectuoasă îşi află explicaţia în maniera, asemănătoare cu contaminarea folclorică, de selectare a amintirilor, dominată de mobile afective. ,,Cele patru capitole pot fi considerate ca *variante* ale aceleiaşi teme centrale, dragostea de satul copilăriei'' (p. 173). Se presupune însă că intervin aci şi o conştiinţă a scrisului, ca şi o omitere deliberată a altor întîmplări.

Tendinţa de amplificare a dimensiunilor faptelor şi trăsăturilor sufleteşti ale eroilor, înclinarea spre homeric, caracteristică operei lui Creangă, îşi are originea tot în folclor, ea fiind evidentă în basmele fantastice.

---

[8] Mihai Pop, *Măştile de lemn din Bîrseşti—Topeşti, Vrancea*, în ,,Revista de folclor'', III (1958), nr. 1, p. 15.

,,Plăcerea vizibilă pentru cuvinte", care-l caracterizează pe povestitorul humuleştean şi întreaga-i operă *scrisă*, izvorăşte din ,,zestrea populară materializată în unele specii folclorice" (p. 176) — descîntecul, ghicitorile, frămîntările de limbă, jocurile de copii. Abundenţa proverbelor şi zicătorilor, venită din aceeaşi plăcere pentru plasticitate, este însă nota distinctivă şi originală a lui : ,,E o tehnică de basorelief care denotă un extraordinar simţ al limbii" (p. 183—184).

În fine, umorul este ,,încununarea procedeelor de creaţie ale lui Creangă" (p. 185), iar unul dintre cele mai plăcute mijloace de manifestare a umorului său, scriitorul îl găseşte tot în creaţia literară orală : proverbele şi zicătorile ,,conferă prozei lui Creangă acel aer de erudiţie care în fond nu este decît modul specific de manifestare al umorului său", proverbele ,,serioase" ,,fiind supuse unui proces de tălmăcire ilariantă" (p. 188).

Întrucît despre caracterul oral popular al limbii lui Creangă s-a scris suficient şi foarte competent (Iorgu Iordan), O. Bîrlea stăruie în cap. III mai mult asupra deosebirilor. Prima şi cea mai importantă e una metodologică : folosind stilul oral în creaţia scrisă, Creangă a avut posibilitatea unei elaborări deliberate, încercînd cuvintele, expresiile, frazele, alegîndu-le şi revenind asupra lor, avînd aşadar un ascendent net asupra naratorului popular, care e îngrădit de circumstanţele inspiraţiei. De aceea, deşi dialogul e procentual mai frecvent la povestitorii populari, el se desfăşoară în replici scurte şi repezi. Dialogul lui Creangă în schimb e suculent, stufos, succedîndu-se în perioade largi şi bogate.

Interjecţiile, exclamaţiile şi onomatopeele, repetiţia în multiplele ei forme, uneori cuplată cu enumerarea, numerozitatea propoziţiilor incidente — care inserate în expunere nu-i întrerup cursul, ci dovedesc la Creangă o conştiinţă acută faţă de un auditor invizibil —, folosirea conjuncţiei *şi* cu funcţie stilistică (remarca cercetătorului ,,. . . *şi* e un fel de anacruză a ideii, un fel de preambul care o anunţă, pentru a evita trecerile bruşte" . . . ,,Prin repetarea ei fraza pierde asperităţile, aspectele colţuroase şi capătă o moliciune duioasă care şerpuieşte lin, sunînd plăcut auzului" (p.209) e excelentă !), ca şi celelalte mijloace arătate şi discutate pe larg, conduc la concluzia definitorie, subsumată aceluiaşi scop, că ,,în cadrul oralităţii şi-a putut da Creangă toată măsura geniului său, construind o operă inegalabilă tocmai prin temeiurile ei folclorice" (p. 225).

Împărţirea operei lui Creangă, în baza evoluării lui spre scrierea cultă, în trei etape, se impune aşadar de la sine cercetătorului, după urmărirea pas cu pas a dezvoltării artei scriitoriceşti : în prima, faza de debut — care ar fi pînă în 1874 — , cînd Creangă e autor didactic, nu se observă încă particularităţile acestuia de mai tîrziu ; în a doua fază, între 1875 şi 1878, cînd este prieten cu Eminescu şi frecventează şedinţele ,,Junimii" ca membru al ei, Creangă scrie numai poveşti, folosind izvoarele folclorice, dar stăpînind perfect exprimarea ; ultima etapă, după 1878, cînd scrie cele două povestiri despre Ioan Roată, apoi *Amintirile*, în care limba şi stilul său îşi trag seva tot din oralitate, dar se simte influenţa vădită a limbii literare (p. 225—226).

Modest intitulat *Încheiere*, capitolul ultim, cum era şi firesc, culege roadele unei investigaţii desfăşurate laborios. Urmărit în relaţiile lui cu urmaşii, Creangă se dovedeşte a fi atît de original în creaţia sa încît aceştia nu reuşesc să treacă dincolo de pastişe.

Opera sa se distinge pe de o parte prin accesibilitate, pe de alta prin profunzime şi rafinament. Cele două laturi se traduc una prin comicul întîmplărilor zugrăvite, la care adeziunea tuturor cititorilor de orice vîrstă e totală, cealaltă prin dorul după lumea apusă a copilăriei. *Poveştile* — spune cercetătorul — sînt tot nişte amintiri numai că obiectivate, indirecte (p. 225).

Expresie a părerii de rău după lumea apusă, a sentimentului înstrăinării, opera sa conjugă şi o anume înţelepciune potrivit căreia evoluţia vieţii, fiind naturală, e ireversibilă şi deci nu are nici un sens să te revolţi împotriva ei. Cele două stări sufleteşti se îmbină şi se sublimează în dor, sentiment specific folclorului românesc, şi opera lui Creangă poate fi socotită ca cea mai perfectă realizare a acestuia din literatura noastră (p. 236).

Perspectiva folclorică îi îngăduie autorului să ajungă la o caracterizare care încununã efortul acestui periplu în opera lui Creangă, dovedind pătrunderea pînă în cele mai intime resorturi ale ei. Pe bună dreptate, aceasta e definită ,,ca o simbioză organică a dorului cu umorul'', îmbinare ,,care nu e decît reflexul celor două modalităţi ale existenţei umane'' (p. 237).

Poveştile lui Creangă, cel mai recent studiu despre creaţia marelui povestitor moldovean, se înscriu în conştiinţa culturală actuală ca o certă realizare, în care sinteza pătrunzătoare se ridică la nivelul obiectului cercetat.

Radu Răutu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa, Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul (sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STHAL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară”, IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 1, p. 103—194, Bucureşti, 1968

I. P. I. — c. 5034

43.407

Lei 12. —

Dpl

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI Nr. 3

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUŢIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCŞAN

Secretar de redacţie:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 1968 Nr. 3

SUMAR

Pag.

STUDII

AL. I. AMZULESCU, Consideraţii şi mărturii despre procesul de variaţie şi creaţie în cîntecul liric muscelean 197
G. SULIŢEANU, Kinestezia şi ritmica folclorului copiilor 211
ANCA GIURCHESCU, Aspecte ale fenomenului de improvizaţie în dansul popular românesc 229
GOTTFRIED HABENICHT, Povestea ciobanului care şi-a pierdut oile. Geneză, evoluţie, tipuri 235
GEORGETA MORARU-POPA, Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic românesc 251

MATERIALE

NICOLAE URSU, Din cîntecul popular timocean 263
RADU OCTAVIAN MAIER, Rîşculiţa – un sat specializat în produsul spetelor de ţesut 275

NOTE ŞI RECENZII

EUGEN NECULAU, Folcloristul Dumitru Furtună 281
FELIX KARLINGER şi B. MYKYTIUK, *Legendenmärchen aus Europa* (Ovidiu Bîrlea) 284
GEORGE PETER MURDOCK, *Culture and Society. 24 Essays* (Alexandru Popescu) 286

Rev. etn. folc. Tom. 13, nr. 3 p. 195–290 Bucureşti 1968

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 1968 No 3

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

AL. I. AMZULESCU, Considérations et témoignages à propos du processus de variation et de création dans le chant lyrique de Muscel 197
G. SULIŢEANU, Kynesthésie et rythmique du folklore enfantin 211
ANCA GIURCHESCU, Aspects du phénomène d'improvisation dans la danse populaire roumaine 229
GOTTFRIED HABENICHT, L'histoire du berger qui a perdu ses moutons (Genèse, évolution, typologie) 235
GEORGETA MORARU-POPA, Considération sur la recherche ethnographique des outils agraires roumains 251

MATÉRIAUX

NICOLAE URSU, Le chant populaire du Timoc 263
RADU OCTAVIAN MAIER, Rîşculiţa, village spécialisé dans la production des peignes de métier à tisser 275

NOTES ET COMPTES RENDUS

EUGEN NECULAU, Le folkloriste Dumitru Furtună 281
FELIX KARLINGER et B. MYKYTIUK, *Legendenmärchen aus Europa* (Ovidiu Bîrlea) 284
GEORGE PETER MURDOCK, *Culture and Society. 24 Essays* (Alexandru Popescu) 286

Rev. etn. folc. Toma 13, nc 3 p. 595–290 Bucarest, 1968

CONSIDERAȚII ȘI MĂRTURII DESPRE PROCESUL DE VARIAȚIE ȘI CREAȚIE ÎN CÎNTECUL LIRIC MUSCELEAN

AL. I. AMZULESCU

Orice „redacțiune" individuală a cîntecului folcloric presupune mai mult sau mai puțin, un act efectiv creator. Realizarea concretă a fiecărei reluări orale a cîntecului constă de fapt într-un proces implicit de negare dialectică a întregului arsenal motivic deținut de un cîntăreț. Pentru a închega cîntecul său spontan, cîntărețul întreprinde de fiecare dată o operație — psihologică și artistică — de alegere, mai mult sau mai puțin lucidă, din ansamblul repertoriului său și de asociere nemijlocită a ceea ce consideră — spontan — necesar pentru conturarea „variantei" sale de o clipă.

Negarea dialectic-creatoare, prin *selecționare*, *omisiune* și *asociere*, duce la necontenite lipsuri sau adaosuri față de un „prototip" fantomatic, mai curînd subiectiv decît obiectiv — în orice caz practic inexistent în oralitatea tradițională, nefiind de fapt nicăieri codificat ca atare (cel puțin pînă la apariția imprimărilor sonore).

Filologic vorbind, ideea de prototip se limitează în acest caz la *forma imediat anterioară* (de cele mai multe ori în imposibilitate de a fi precizată), anterioritatea referindu-se la ultima oară cînd cîntărețul a auzit cu satisfacție de la alții „modelul" cîntecului său, sau la ultima oară cînd el însuși a cîntat satisfăcut cîntecul respectiv, care devine „modelul" reluării următoare. Variația și varianta, izvorînd astfel totdeauna din străduința de reconstituire aproximativă a formei optimale anterioare, începe de la abateri ce pot fi neînsemnate, infinitezimale, putînd ajunge pînă la diferențieri adînci, substanțiale, care conferă cîntecului conturul unui fapt artistic profund schimbat.

Actul creator cu caracter inițial reconstitutiv este evident guvernat de „lupta" implicită, neistovită, a două tendințe contrarii, care condiționează închegarea oricărei noi reluări : pe de o parte e năzuința cîntărețului de a se menține cît mai aproape de forma modelului rîvnit (propriu sau al altuia), pe de altă parte cvasinecesitatea de a se îndepărta, voit sau nevoit, de acel model ; nevoit, dacă în procesul de selecționare și asociere (despre care a fost vorba mai sus) el nu izbutește să reproducă spontan, cum ar dori, cu toată fidelitatea, modelul ;

voit, dacă îndepărtarea de acesta este tocmai în intenția sa, din năzuința — izvorînd din necesitatea simțită mai mult sau mai puțin conștient — de a exprima prin același cîntec și *altceva* decît se afla *dat* — și deci cuprins și exprimat — în model.

Cercetarea de adîncime a cîntecului muscelean și a sociologiei lui oferă numeroase mărturii ale acestei nuanțări a procesului de reluare mai mult sau mai puțin pasivă, sau ale tendinței deliberat inovatoare pentru crearea de ,,variante'' care să exprime cît mai adecvat gîndurile și sentimentele insului.

★

Atitudinea conservatoare, de reproducere pasivă cît mai fidelă a ,,modelului'', se află deslușit exprimată, de pildă, în această mărturie a tinerei informatoare Maria Vîlcu (16 ani), din Malu cu Flori, referindu-se la cîntecul *Colea-n vale, la izvor* : ,,De la niște fete din Pucheni, dă v-o doo săptămîni. Îl cîntă și fetele, și lăutarii; astăzi i-am auzit, la Gemenea [în satul vecin, la o nuntă]. Ne place; păi dacă nu ne-ar place, nu l-am zice. — Îți place, nea Ioane, fetele?. . . *Nu l-am schimbat. Păi ce, putem s-adăugăm vorbe la cîntece? Păi ce să iei d-aiurea?* Nu să potrivește, aiurea-n tramvai? !''[1] Sau, la cîntecul *Făi fetițo cu ilic* : ,,Sigur că-m' place! Și melodia; melodia nu prea atîta, da' chiar îm' place vorbele! [A introdus — schimbat ceva?] *Cum să bag-io vorbili? Așa ie iel!* [Cine l-a făcut?] Păi, acu' știu și io cin' l-o fi făcut? Nu m-am gîndit, nu mă gîndesc; știu-io al cui o fi? *Îl zic și io, cum îl zice fetele ălelalte.* Îl cînt, dacă l-am învățat! . . .''[2]

Deși contradictorie, atitudinea activă, inovatoare a informatoarei este însă negreșit sinceră, cînd aceasta declară în continuare: ,,Am pus io vorbe la ăla:

...Petrică și cu Ilie
Vin de la militărie.
Petre-ntreabă pe Ilie...

De la alt cîntec. Mi-a plăcut melodia și-apoi am loat de la alt cîntec și i-am pus vorbe. Nu fac io vorbili, că le iau de la al' cîntec!''[3]

O informatoare vîrstnică precum Maria Pașol (64 ani), din Nucșoara, afirmă și ea următoarele despre cîntecul *Cîte-am tras și-am pătimit* : ,,Ăsta iera cîntecu meu [preferat]. *Am pătimit și ieu multe, și i-am mai pus și ieu cuvinte. Nu le mai știu fix care ie puse de mine. Acu' totu ieste al meu*!''[4] În acest caz, informatorul se identifică atît de mult cu cîntecul preferat, în alcătuirea căruia a intervenit mărturisit, încît nu mai poate distinge unde e amestecul și adaosul său. Cercetarea atentă a motivicii ,,variantei'' sale, în comparație cu cele cunoscute din diverse alte alcătuiri de cîntece, lasă bănuiala — care se apropie de certitudine — că, pe lîngă eventualitatea schimbării în ordinea înșiruirii motivelor tradiționale, e foarte probabil ca elementul motivic final să fie dintre „cuvintele" pe care le-a „pus" informatoarea :

---

[1] Cf. mg. 1737 i/25 IX 1960.
[2] Cf. mg. 1737 t/25 IX 1960.
[3] Cf. ibidem.
[4] Cf. mg. 513 l /19 V 1955.

...Doru tău cînd mă sosăște,
Inimioara mi-o rănește !

Ceea ce nu se poate spune cu deplină certitudine în acest caz, apare ca un fapt sigur cînd culegătorul a avut prilejul să fie martorul următoarei situații : în încheierea variantei sale la cîntecul *Am avut un pui pe lume*, inf. Elena Corcodel (36 ani), din Jugur, a dictat la 24 XI 1954 :

...Te las, mîndro, tot cu bine,
Că te las în sat la tine
Și mai sînt voinici ca mine !

Informatoarea se adresează apoi soțului ei, de față la înregistrare : „Nu mai știi să mai îmi compui aici la mine, să mai îmi ajuți ?" Soțul intervine :

Să fie ca brazii-înalt!

Informatoarea continuă :

Nu-i ca tine-așa băiat!

Și încheie : „Și atîta ieste !"[5]

Cele două versuri „compuse", improvizate prin colaborarea spontană a celor doi soți, reprezintă un adaos evident inovator, dacă ținem seama că forma tradițională, atestată în alte — cele mai multe — variante ale motivului, către a cărui reconstituire tinde vizibil această intervenție „creatoare", este :

... —Fie voinicei ca brazii,
Să treacă dă brazi în sus,
Dacă nu e cin' s-a dus!...[6]

În ciuda improvizației, prin care inf. se îndepărtează cu timiditate de canonul formei tradiționale a motivului, se vede limpede că stăruie în intenția sa tendința de a se păstra cît mai aproape de „modelul" tradițional. Această atitudine, de domeniul pasivității reproducerii orale, se învederează și mai deslușit în cazul străduinței de reconstituire a cîntecului *Ionel cu păr frezat*, în redacțiunea din 23 XI 1954 a aceleiași informatoare. După ce a cîntat șapte versuri, grupate în trei strofe muzicale, inf. declară : ,,Acum nu mai știu cum să mai zic ! Mai are [cuvinte], că ie lung !'' Gica Anghel (24 ani), sora inf., intervine : ,,Pune dumneata una dă colo, una dă colo !'' Inf. răspunde : ,,Păi nu așa ! *Trebuie să fie cu vorbele lui, bine legat* !'' După un efort vizibil de reconstituire, prin care izbutește să întregească motivica inițială cu adăugarea a încă 17 versuri, inf. se declară satisfăcută, încheind : ,,*Atîta trebuie să fie, ie clar, nu trebuie să-i mai adaugi alte cuvinte* !''[7]

---

[5] Cf. mg. 426 l/24 XI 1954.

[6] Cf., spre exemplu : fg. 7365 b (Tu te duci, bade sărace), mg. 521 k III (Ce spuneai, Ionele,-odată), i 15741 (Mai am azi, și mai am mîine) ș.a.

O atitudine ca aceasta rămîne în vădit contrast cu observația, reluată în nenumărate mărturii ale altor informatori, care afirmă posibilitatea, ba chiar necesitatea transformării cîntecului prin diverse intervenții personale, cu caracter oricum creator de noi variante, ca, spre pildă, în această mărturie a inf. Victoria Ghinescu (56 ani), din Jugur : ,,*Vorbele le mai și schimbi ; le mai pui care să leagă, dacă ie nevoie. Legăm vorbele la cîntece, care cum să lovește. Nu știi ce rost are cîntecu, dacă nu le legi ca să să potrivească!*''[8]

Această atitudine de intervenție activă, cu conștiința deplină a îndepărtării voite de ,,modelul'' anterior cunoscut, duce, prin intenția de adaptări funcționale, la crearea de variante deosebite, ba chiar și de alcătuiri de cîntece în întregime originale. O asemenea adaptare funcțională se dovedește în cazul variantei i. 14749, la cîntecul *În pădure la Buftea*, varianta fiind culeasă la 25 VI 1954, de la sora celui care a creat-o :

Foaie verde viorea,
Ionelule,
În pădure la Buftea
S-a spînzurat *Lucica*
D-o cracă dă micșunea,
C-a mințit *Viciu* c-o ia,
C-a mințit-o toată vara
Că să-nsoară ș-o ia, toamna ;
Iacă vara c-a trecut,
Și toamna iar c-a venit,
Viciu, tot nelogodit !

Inf. declară : ,,Cîntecu ăsta ie cam încolăcit [compus] de frati-meu Viciu. Toată lumea îi spunea *Cîntecu lu' Viciu*. Ieste aici o femeie, atunci erea fată, o chema Lucica și murea după Viciu, și credea că l-o încînta ; și Viciu n-o iubea. Cîn' s-a-ntors din război, ca să-i arate că nu-i trebuie, i-a făcu' cîntecu și îl cînta pă la poarta iei, cîn' trecea. . .''

Compararea variantei adaptate astfel funcțional, cu versiunea culeasă la 3 VI 1955 de la inf. Veta Cătană (35 ani), din Corbi, dovedește că ne aflăm în fața unui caz tipic al unei trepte specifice a procesului de creație prin variație :

Frunzuliță viorea,
Mor, Lenuța mea,
În pădure la Buftea
S-a spînzurat mîndra mea
De-o cracă de micșunea
Numai din pricina mea ;
De craca pelinului,
Pe marginea drumului ;
De craca cireșului,
În postul Sîmpietrului. . .

---

[7] Cf. mg. 426 j/23 XI 1954.
[8] Cf. mg. 428 o/26 XI 1954.

Inf. declară : „L-am auzit cîntat de viorişti de la tîrg la Brăduleţ, atunci îi spunea Galeş. Sigur, fată, fată ieram, la horă, iera pe '38. După aia l-am cîntat apăi toată vara cu fetele la cîmp, după ce terminam postaţa, sau cînd ieram de lucram la fîn şi să strica timpu şi stăteam la aciuală. Acu' nu să mai cîntă, de cinci-şase ani, s-a uitat şi n-a mai avu' cine să-l mai cînte. Ies mereu altele noi!"[9].

Cîntecul „vechi", de mult ieşit din „moda" circulaţiei şi trecut în rezerva părăsirii agonizante în zona satului Corbi, a cunoscut astfel un modest impuls creator, cu revivificarea prin adaptarea funcţională, pe plan local, în zona satului Dîmbovicioara, din varianta ad-hoc realizată de fratele inf. Voichiţa Stoian, variantă devenită şi recunoscută drept cîntec *al său*, „Cîntecu lu' Viciu"!

Ca şi în cazurile cîntecului Mariei Paşol, de mai sus, şi al cîntecului „lu' Viciu", cîntecul *Ce-am iubit în viaţa mea* reprezintă încă o situaţie cînd, folosind în felul său motivica tradiţională din care alcătuieşte o variantă proprie, inf. Filofteia Oproiu (19 ani), din Nucşoara, poate să afirme cu hotărîre : „Ăsta-i *cîntecu meu*, scrіţi acolo ! De acu' patru ani, de cînd l-am scos. Noi l-am înfiripat, ieu cu Adriana [inf. Adriana Ghemerez, 22 ani]. Îl mai ştie Matilda Chelu. S-a cîntat acu' trei-patru ani"[10]. Cîntecul „scos" şi „înfiripat" din colaborarea celor două tinere fete este un cîntec de dragoste, care nu se poate deosebi de canoanele cîntecului tradiţional decît prin restructurarea şi organizarea proprie a unei aglutinări ad-hoc de elemente motivice tradiţionale :

Foaie verde viorea,
Ce-am iubit în viaţa mea,
Să mor şi nu pot uita :
Doi ochi negri, ca mura,
I-am iubit, i-am sărutat
Şi din mînă mi-a scăpat,
Ferice de cin' i-a luat,
Trăieşte-n lume cu drag !
Nici io nu mă prăpădesc,
Că ochi negri mai găsesc ;
Că numa' valea de-oi trece
Şi-oi găsi ca neica, zece,
Mai frumos, şi mai înalt,
etc.... [11]

Într-adevăr, „înfiriparea" inovatoare constă în aducerea drept element iniţial a motivului „Ce-am iubit în viaţa mea", cu inerente variaţii faţă de alte redacţiuni, şi combinarea acestuia cu motivul „Că numai valea de-oi trece", pentru a încheia cu motivul „Ţi-o părea puiule, bine".

Iată, spre pildă, partea finală a cîntecului *De-ai şti, mîndro, chinul meu*, cules la 29 IX 1956, de la inf. Elena Olaru (33 ani), din Albeşti, care se deosebeşte prea puţin de începutul cîntecului „scos" de tinerele fete din Nucşoara :

...Ş-am zis verde viorea,
Ce-am iubit în viaţa mea :
Doi ochi negri, ca mura,
Ş-o guriţă, ca fraga,
Doi ochi negri, mură coaptă,
Nu-i pot uita niciodată ;

---

[9] Cf. i. 16051/3 VI 1955.
[10] Cf. mg. 511 c/19 V 1955.
[11] Cf. ibidem.

I-am iubit, i-am sărutat,
Și din mînă mi-au scăpat,
Ferice d-ăl dă i-a luat,
Trăiește-n lume cu drag;
Dar nici eu nu pătimesc,
Că ochi negri mai găsesc![12]

O situație asemănătoare este și aceea a variantei i. 15727 la cîntecul *Cît e muntele de-nalt*, despre care aceeași inf. Filofteia Oproiu, din Nucșoara, declară: ,,De la munte, de la Bourețu. *Noi l-am scos. Ie cîntecu nostru, l-am făcut noi.* Am stat v-o șapte săptămîni acolo și plîngeam. Ieram departe rău! Nu-l știam de altundeva. . . L-am scris. L-am cîntat și-n sat''. Deși pretins neștiut ,,de altundeva'', cîntecul a fost ,,făcut'' de grupul de fete la muncă, în munte, în cea mai mare parte prin aglutinarea de motive binecunoscute, de largă circulație, precum: *Cît e muntele de-nalt — Munte, munte, brad frumos — Rău e, doamne, prin străini*, dar cu intercalarea unui pasaj de legătură — creație foarte probabil originală — între motivele al 2-lea și al 3-lea:

...Și să văd pe-ai mei părinți
Cum privește peste munți,
Și pe noi ca să ne vadă
Petrecînd viața amară,
Cu amar și cu venin
Petrecind viața-n străini...[13]

Relativ mai independent de motivica tradițională, putînd să fi apărut ca o înfiripare cu mult mai ,,originală'', pentru a exprima cu spontaneitate sentimentul de înstrăinare al unor fete, de asemenea angajate la lucru, departe de casa părintească, e cîntecul cules la 9 X 1961, de la inf. Vasilica Pîtea (16 ani), din Rucăr:

Ș-aoleo, m-aș duce-acasă
Și nea Moise nu ne lasă,
Ne zice: — Zoriți, zoriți,
Și-'ai drumu să-l isprăviți;
După ce l-oț' termena,
Vi-ț' lua valea și-ț' pleca
Cu mașin-automată,
Pînă la maica la poartă!
— Deschide, maică, portița
Căci iți vine copilița,
Copilița-nstrăinată,
Dă cin' zile-a fost plecată![14]

Acesta e desigur cîntecul ad-hoc al unei situații concrete, în care elementul individual se manifestă în dauna generalizării artistice. ,,Nea Moise'' nu poate fi decît picherul ce supraveghează construcția unei șosele, la care ,,dă cin' zile'' lucrează ,,copilița-nstrăinată''. Informațiile notate o dată cu culegerea cîntecului atestă, destul de plauzibil, aceasta: ,,*Dă la fete, unde lucrăm la drum*, de v-o doo luni. . . Numai vreo doo inse, trei, îl știu!''[15]

Informațiile ample notate cu prilejul culegerii cîntecului *Făi fetițo cu ilic* relatează cu amănunțime tocmai împrejurările și felul în care un alt grup de tinere fete la lucru au pus și ele la cale înseilarea unui cîntec. Și de această dată, ca și în cazul cîntecului precedent, ne aflăm în faţa unor exemplare tipice de efemeride ale oralităţii, scorniri ocazionale care, din necesitatea de a oglindi cît mai concret o situaţie de viaţă, dispensîndu-se aproape cu totul de folosirea elementelor tradiţionale şi tinzînd prea mult către o originalitate ad-hoc, sînt creaţii perisabile, fără sorţi de longevitate folclorică, datorită preponderenţei pe care individualizarea o dobîndeşte, în aceste cazuri, în dauna unei generalizări mai adînci, sub oblăduirea modelului tradiţional.

---

[12] Cf. mg. 897 d/29 IX 1956.
[13] Cf. i. 15727/19 V 1955.
[14] Cf. mg. 1999 h/9 XI 1961.
[15] Cf. ibidem.

Majoritatea cazurilor procesului de creaţie se manifestă însă nu în forma improvizaţiilor accidentale, care se îndepărtează cu îndrăzneală de folosirea fondului motivic tradiţional — ca în cele două situaţii precedente —, ci menţinîndu-se în limitele recombinării fondului tradiţional în noi alcătuiri, cu unele eventuale încercări de intercalare a unor pasaje de legătură, care ar putea fi socotite drept adevărate noi scorniri. Noul şi inovaţia în procesul alcătuirii variantelor presupun aşadar de cele mai multe ori restructurarea unor „modele" anterioare pe baza fondului global *dat* de tradiţie, la care se adaugă minime improvizaţii inovatoare propriu-zise.

Aşa e, spre pildă, cazul variantei i. 24 818, a inf. Paraschiva Pîtea (48 ani), din Rucăr, culeasă la 9 XI 1961 :

1 Pădure, dragă pădure,
2 Să nu mă mai spui la lume
3 C-am vărat o vară-n tine,
4 Cu mîndruţa lîngă mine !
5 Las' să mă spuie frunza,
6 Că ea mi-a ţinut umbra ;
7 Frunza şi cu crăcil^{i},
8 Căci ştie dragostili.
9 Foaie verde ş-o sipică,
10 Măi Ioane, Ionică,
11 Ziua pă şosea te-apucă
12 Venind de la ibovnică.
13 De-ar fi noaptea trei conace,
14 Te-ai duce şi te-ai întoarce ! [16]

Comparaţia cu numeroase alte redacţiuni culese ale acestui cîntec arată că versurile 1—6 se menţin destul de asemănătoare cu ale celorlalte variante. Versurile 7—8 par a fi creaţia proprie a informatoarei. În continuare, se aglutinează două elemente motivice binecunoscute din alte cîntece, uşor modificate.

Declaraţia informatoarei atestă destul de explicit aceasta : „Ieram în dragoste cu unu, şi-*am făcut* un cîntec, aveam 18 ani. Glasu l-am luat de la un cîntec mai vechi, iera chiar un cîntec care începea la fel. Vorbele le-am scos ieu, le-am mai adougat dă la ăla, dă la ăla. . . Îl cîntam mult la clacă. Cîntam şi ca să audă iel, cînd ieram la şezătoare. Ie soţu meu acu' . . ."[17]

Afirmînd că *a făcut* cîntecul, informatoarea recunoaşte deci că a prelucrat „un cîntec care începea la fel", la care a „mai adougat dă la ăla, dă la ăla", pentru a transforma cîntecul de largă circulaţie într-un cîntec *al său*, menit să fie expresia metaforică a mesajului dragostei sale concrete.

Nu este necesar ca „mesajul" să fie totdeauna foarte concret, procedeul aglutinării, ca modalitate tipică a alcătuirii de mereu noi și noi variante, fiind pus alteori în slujba exprimării unei tonalități sau ambianțe de gînduri și sentimente cu un profil mai general, mai puțin delimitat, ca în cazul variantei mg. 528 b la cîntecul *Fir-ai a naibii, pădure*, despre care inf. Marina Poenariu (42 ani), din Corbi, declară : ,,To' cu ia l-am cîntat, cu Lica Tinca, cam ia le scotea. Mai auza o vorbă, două, și mai punea dă la ia. Păi și io auzam o vorbă, două, și mai puneam dă la mine. To' cu Lica Tinca l-am cîntat. A mai auzî' și ia o vorbă, două, le mai înnădea, cam dă ia iera scoase. . .''[18] Această tendință de necontenită prelucrare, prin cele mai felurite schimbări ale combinației de elemente motivice tradiționale, stă la baza aspectului caleidoscopic al cîntecului, pentru care mulțimea variantelor culese la tipul *Fir-ai a naibii, pădure* constituie în genere unul dintre cele mai tipice exemple.

---

[16] Cf. i. 24818/9 XI 1961.
[17] Cf. ibidem.

Urmărirea modalității de desfășurare a procesului de creație se poate face, ca în cele de mai sus, prin considerarea fiecărei variante în comparație cu celelalte redacțiuni înregistrate ale aceluiași cîntec și ținînd seama de întreg ansamblul de elemente motivice din care se constituie în genere cîntecul muscelean. Aceeași problemă poate și trebuie să fie însă privită și din punctul de vedere al cercetării și sublinierii aportului concret al anumitor personalități creatoare, al anumitor inși care dovedesc o preocupare mai stăruitoare și o capacitate deosebită a neastîmpărului continuei prelucrări creatoare de variante înnoitoare de cîntec. Imboldul spontan și contribuția efectivă a unora ca aceștia reprezintă expresia concentrată a mobilității neistovite și a marii diversități sub care apare în cele din urmă ansamblul liricii muscelene. Sub acest raport, materialul cules oferă posibilitatea alcătuirii unei serii de mici monografii individuale a o seamă de informatori, deținători ai unor repertorii bogate de cîntece, interpreți cu reale posibilități inovatoare.

Limitîndu-ne la semnalarea sumară — *exempli gratia* — a unor asemenea cazuri, *Viorica Tefeleu*, în vîrstă de 21 ani (în 1955), din Slatina, de la care s-a cules un valoros repertoriu de peste o sută de piese, de diferite genuri și specii folclorice, este o informatoare adeseori vădit preocupată de frămîntări creatoare.

După înregistrarea cîntecului *Cînd eram în satul meu*, cu redacțiuni destul de diferite chiar între forma inițial dictată și cea imdeiat înregistrată sonor, inf. declară : ,,*Am vrut io să modific cîntecu ăsta*. Chiar l-am scris''[19]. Dictînd, în continuare, o a treia versiune a aceluiași cîntec, rezultă deslușit prelucrarea adîncă a celor două versiuni anterioare, și acelea fiind de fapt prelucrări ale cîntecului de largă circulație *Cînd eram pe Ialomița*. Numai 12 versuri ale ultimei versiuni reproduc, cu mici schimbări, versuri din primele două forme. După un început relativ diferit de al redacțiunilor anterioare :

Frunză verde viorea,
Cînd eram în Slatina
Mult mă iubeam cu badea...

---

[18] Cf. mg. 528 b/2 VI 1955.
[19] Cf. mg. 1037 h/16 II 1957.

după o parte mediană, alcătuită din versuri care își au corespondente în cele două forme anterioare, întreagă jumătatea a doua a ultimei versiuni (14 versuri) reprezintă negreșit un act cu totul inovator, ca expresie a situației psihologice și a experienței lirice imediate a informatoarei :

...Și e una și mai rea,
C-am lăsat pe maică-mea !
...Și vărs' lăcrămioarili,
Munții și izvoarili.
Ș-amîndouă stam la sfat :
Cum de io m-am străinat ?
Murmurau izvoarele
Cînd răsărea soarele ;
Colții toți veseli erau
Cînd pe mine mă vedeau,
Ș-io treceam munții cîntînd
Și pe puiu blestemînd,
Că n-am făcut așa bine
C-am iubit pe orișicine !

Informatoarea explică : ,,Mi s-a părut mai frumos așa. Chiar cu o zi înainte de-am venit aici [la București, unde soțul își găsise un angajament de lucru], mă gîndeam că nu mă mai duc curînd înapoi. Toată ziua am plîns, fără să mă vadă niminea. Am avu' mul' de lucru în ziua aia, că al'fel nu știu ce cîntec nu mi-aș fi scos ! Ieu cu greu mă despart de meleagurile mele. Dacă acolo am crescut, m-am obișnuit. . . Și afară de asta, nu mă-ndur s-o las pe mama singură. Și dumneaiei s-a căzni' mult în viață. Și acu', cîn' venea dă la munte, găsea foc în casă, mîncare. Acu' ce găsește ea ? Pustiu ! Bine nu-i ie nici iei. [Mama inf. face de mulți ani cărăușie, transportînd la munte, cu convoiul de cai însămărați, alimente pentru muncitorii forestieri]. Da, îm' place foarte mult milodia asta, mai ales pentru *of*-u ăla de la urmă : ala mi se pare că ie ceva, parcă zmuls dîn inimă ! De la o fată din Ialomița [a prins cîntecul], și s-a căsătorit cu un băiat dă la Nucșoara. Și la o nuntă am fost împreună la o masă ; și l-a cîntat, o singură dată. Am prins io v-o cîteva vorbe, pe urmă am mai adăuga' și ieu. . . Vro op' luni dă zile [sînt de atunci], da' nu prea l-am cîntat, cel mul' dă trei ori. Mai îl mormăie fetele, da' nu știe toate cuvintele. Chiar îl cîntă mult, îl auzi și pă drum, mergîn' la coperătivă, dîn șezătoare-n șezătoare ; îl fluieră, da' nu-l știe tot. Nu, lăutarii nu [-l cîntă] !''[20]

Mărturia amplă a informatoarei este pe deplin edificatoare asupra procesului de circulație și de prelucrare creatoare a cîntecului.

O altă intervenție de creație originală a Viorică Tefeleu este și cea de la cîntecul *Cînd se duce mîndra-n luncă*. Inf. declară următoarele despre felul cum a auzit cîntecul : ,,De la un funcționar, Cojocaru, de la I.F.E.T., du pîn Rucăr — Lelești. De trei luni de zile, pă iarnă iera. Cînta la I.F.E.T. în cameră, l-am ascultat și mi-a plăcut. . .''[21]

După reproducerea cu oarecare variații a începutului, în forma de largă circulație a cîntecului, inf. continuă :

... — Hai mîndro, să viu și eu,
Să-mi treacă de dorul tău !
— Ba eu, bade, zău te-aș lua
Dar ne dovéde lumea
Și ne află, și ne spune,
Și nu mai am zile bune.

---

[20] Cf. ibidem.

[21] Cf. i. 15844/24 V 1955.

Zile bune de-aş avea,
Cu mine, bade, te-aş lua
Şi cu drag ne-am săruta !

Despre această parte a cîntecului, inf. declară : „Vorbele ăştea le-am adăogat ieu ! Am fost odată cu mălai la deal [pentru aprovizionarea muncitorilor la pădure, în munte] şi m-am gîndit şi ieu. Mi s-a părut că se leagă şi melodia, şi cuvintele !"[22]

Adaosul Viorică Tefeleu, creaţie în întregime inovatoare, „se leagă" într-adevăr adecvat la partea preluată din tradiţia orală, informatoarea creînd astfel o nouă variantă a cîntecului. Inf. foloseşte cu o artă desăvîrşită dialogul liric şi utilizează cu deplină îndemînare anadiploza, în spiritul modalităţii tradiţionale a celui mai autentic cîntec popular.

Mai puţin fericită, destul de prozaică, este intervenţia aceleiaşi inf. în dorinţa unei mai potrivite încheieri a variantei sale la cîntecul *Cînd toca la Radu Vodă* :

... — Of, mîndruţo, am termenat,
Tu cu altul m-ai schimbat,
Jurămîntul l-ai călcat ! [23]

Deosebit de preţioasă este însă, pentru înţelegerea mentalităţii şi a preocupărilor sale creatoare, explicaţia pe care inf. o dă în acest caz : „Astea două-trei versuri din urmă nu iereau, da' le-am pus ieu, că nu se isprăvea bine ! Nu ie frumoase ? ! Pentru că n-avea nici un înţeles. Dacă-m' spune cineva un basm, ieu sînt supărată că de ce nu spune ce s-a mai întîmplat d-aci-nainte ! Ieu în Bughea l-am auzit, cînta nişte fete într-o grădină. Am stat în loc ; pînă acasă, mai ştiam o vorbă d-ici, di colea, şi pîn-acasă l-am alcătuit ! O fi mai bine de şase ani de zîle. Nu l-am auzît la lăutari. Milodia îm' place, aşa ia ; o melodie aşa, dusă, lină !. . .'"[24]

Preocuparea de întregiri, pentru a „isprăvi bine", cu „înţeles", duce la numeroase alte intervenţii creatoare în procesul de prelucrare originală a variantelor sale de cîntec. Un adaos destul de izbutit e, spre pildă, şi cel de la cîntecul *Cîntă păsările-n luncă* (după cîte se pare, creat şi pus în circulaţie de cîntăreaţa Maria Lătăreţu, prin microfonul radio). Adaosul Viorică Tefeleu se bizuie însă aci pe folosirea subconştientă a motivicii tradiţionale :

...Cînt-o păsărică-n luncă,
Ţie-ţi vine dor de ducă.
— Măi Ioane, Ionică,
Dac-ai avut gînd de ducă
La ce m-ai prins ibovnică?
La inimă mă usucă ! [25]

S-ar putea spune că inf. simte parcă, în acest caz, nevoia de a integra mai bine în tradiţia orală un cîntec al cărui iz de „compoziţie", destul de originală, îl depistează cu antenele fine ale simțului său folcloric bine „educat”. Primele două versuri ale intervenției sale fac o legătură de tranziție între „originalul” Mariei Lătărețu și motivica tradițională care „răsună” în continuare.

---

[22] Cf. ibidem.
[23] Cf. mg. 519 d/23 V 1955.
[24] Cf. ibidem.
[25] Cf. mg. 1036 f/16 II 1957.

Deosebit de interesantă este însă și aci declarația explicativă a informatoarei : „Știț’, la noi pîn-aici să cîntă [vezi textul]. De-aci nu mai avea nici o legătură, că spunea întîi dăspre Ion, că-i vine dor dă ducă, șî la urmă venea direc’ la păsări, așa că n-avea legătură. [Poziția critică a inf. este exagerată ; inf. nu sesizează destul de bine subtilitatea metaforei respective !] Am adăugat cuvintele care mi s-a părut mie să fie mai bune, să iasă cîntecu mai bine [completarea al cărei început e citat mai sus]. Nu-l știu dă mul’, doamnă, dacă ieste o lună dă zile, da’ știți, nu l-am auzit tot, așa. Să vă spun : într-o seară am fost acolo, la noi, într-o casă ; ierea multe fete, fierbea acolo nește țuică și bea ; și cînta două fete de v’o 16—17 ani ; da’ nu mi-a plăcut, iera ca o jeleală fără nici un rost [încearcă să reproducă ; s-a notat melodia respectivă] și i-am transformat vocea ; adică i-am adăugat ceva, am făcut-o mai dureros, mai apăsat sufletește ; desigur că o dragoste, cînd se sfîrșește, se sfîrșește cu o durere ! L-am cîntat la munte mai mult, la muncitori, prin barăci. La o nuntă l-am cîntat... [Urmează unele observații cu privire la lăutari] . . . Nu știu dă unde știa fetele cîntecu, da’ cred că du pă la muzicanți, că sîn’ fete care merg pîn diferite sate, la jocuri. . .”[26]

Cum se vede, Viorica Tefeleu nu se mulțumește să schimbe, prin adaosuri și completări, numai textul poetic al cîntecelor, ci simte nevoia mărturisită de a interveni uneori și pentru a transforma melodia !

O mărturisire foarte prețioasă a aceleiași inf. e cea de la *Geaba, lună, ai lumină* (de asemenea un cîntec creat — inspirat din balada *Soarele și Luna* — și pus în circulație prin radio de Maria Lătărețu). După înregistrarea celor 14 versuri ale cîntecului, V. Tefeleu declară : „Atîta ie ; numai atîta să cîntă la noi. *Chiar îmi pare rău că nu-i mai mare,* că-mi place, ie frumos, mai cu seamă că-i așa, d-o săptămînă dă zile, cîntat nou la noi în sat ! *N-am stat io așa, mai amănunțit dă iel, nu m-am ocupat, că-l mai lungeam, îl mai făceam înc-o dată p-atîta* ; *tot în legătură cu luna, to’ dă dragoste vorbeam.* La noi în sat l-am auzit, la ultima nuntă, îl cînta nevasta lu’ Nelu Briceag [lăutar], acordeonistă, da’ nu-mi plăcea că prea să repede în cîntare și nu zice toate vorbele la cîntece. Îmi place și vorbele, și puțin și milodia ; dacă iera mai îndelungată, așa, mai cu întorsuri mai multe, iera mai frumoasă ; ie o melodie cam teleleică, așa, nu-i ceva serios ! *Nu m-am ocupat încă de cîntecu ăsta. Dacă-l cînt mai de multe ori, și dacă am o dispoziție ca să-l cînt. . .* [l-ar fi transformat după gustul ei. Inf. mai spune că, pe cînd era și ea îndrăgostită, scria cîte unui băiat scrisori în versuri. Și acum face versuri, dar nescriindu-le le uită] . . . Poate le fac lucrînd, cosînd, sau pă drum ; n-am hîrtie și cre’on ! Mai mult le leg de ce știu !”[27]

---

[26] Cf. ibidem.

[27] Cf. mg. 1036 g/16 II 1957.

Mărturisirile, atît de interesante, ale Viorică Tefeleu dovedesc bogăția frămîntărilor creatoare ale cîntărețului popular, cînd acesta este dotat cu o personalitate care nu se poate mulțumi cu simpla preluare a cîntecului, ci este necontenit preocupat de conținutul și forma poetico-muzicală a repertoriului său. „Cazul" Viorică Tefeleu este un caz tipic de purtător activ al cîntecului, cu netăgăduite posibilități de transformare și creare de noi variante ale cîntecului muscelean. Intervențiile sale se pot urmări, spre pildă, și la cîntecele : *Hai noroc, noroc, noroc*[28] și *Mi-aduc aminte și plîng*[29].

Nu numai Viorica Tefeleu, ci și alți cîntăreți musceleni mărturisesc deschis o atitudine activă, creatoare de variante proprii, mai mult sau mai puțin originale, de cîntec. Inf. Marina Poenariu (42 ani), din Corbi, a creat, în tinerețe cîntecul :

Foaie verde foi mărunte,
Duce-m-aș pe drum de munte,
Că prea am supărări multe !
Și trecînd izvoarele,
Io uit supărările.
etc....

„L-am scos io, ăsta, nu-l știu de nicăiri !" — afirma, la 19 VII 1936, Marina Poenariu[30]. La 30 VI 1954, inf. explică mai pe larg următoarele : „Ăsta l-am făcut mergîn' la munte. Viersu [melodia] mi l-am a's io aminte, nu de la alte vorbe, nici dă la al'cineva. Cum mi-a fos' mie inima trecîn' pă munte ! Ieram tînără, da nu mai știu io dă ce-oi fi fo' supărată, oi hi fost amorezată, m-oi hi brodit io supărată în timpu ăla, atuncea ? Îl cîntam în șezătoare și l-o mai învăța' și alte fiete. Îl cîntau pă urmă. Acuma nu-l mai cîntă. Ie de mult, vechi, acuma iasă tot altele, nouă !"[31].

Această mărturie cuprinde povestea concentrată a apariției și dispariției unei creații individuale. Cele trei variante ale acestui cîntec, culese în anii 1936, 1954, 1955, reprezintă diagrama evoluției unui fapt interesant, de intimitate a creației lirice.

Inf. Veta Cătană (35 ani), din același sat, și numeroși alți cîntăreți oferă de asemenea prilejul unor cercetări monografice individuale asupra personalității creatoare de cîntec[32].

CONSIDÉRATIONS ET TÉMOIGNAGES À PROPOS DU PROCESSUS DE VARIATION ET DE CRÉATION DANS LE CHANT LYRIQUE DE MUSCEL

L'objet de l'article est le commentaire systématique des nombreuses épreuves concrètes (témoignages et «explications» naïves, des interprètes mêmes) à propos du processus, tellement nuancé, des transformations incessantes, plus ou moins profondes, du chant populaire.

---

[28] Cf. i. 15849/25 V 1955.

[29] Cf. i. 15854/25 V 1955.

[30] Cf. fg. 2080 a/19 VII 1936.

[31] Cf. i. 14832/30 VI 1954 (vezi și mg. 528 c/2 VI 1955).

[32] Cf., spre exemplu, bogatele informații la textul i. 14838/1 VII 1954 (Taci, cuce, nu mai cînta) ; vezi și mg. 529 a.

Il y a des témoignages qui attestent l'attitude conservatrice, le désir de reproduction fidèle d'un certain «modèle».

L'attention de l'auteur se dirige surtout vers l'attitude active, innovatrice, des interprètes qui déclarent ouvertement la nécessité de transformer leur chant pour s'éloigner volontairement du «modèle» connu pour «rendre sien» le chant collectif et anonyme.

Les matériaux recueillis dans a région de Muscel offrent souvent la possibilité de réaliser de petites études monographiques, très concrètes, sur certaines personnalités créatrices (l'auteur esquisse les premiers éléments d'une telle étude monographique sur une jeune paysanne, âgée de 21 ans, de Nucşoara).

KINESTEZIA ȘI RITMICA FOLCLORULUI COPIILOR
(contribuția psihologiei la studiul comparat al folclorului muzical)

G. SULIȚEANU

Cercetarea modernă a fenomenului folcloric muzical apelează deseori și la alte discipline, indicînd noi căi metodologice care ușurează rezolvarea unora dintre cele mai dificile probleme. Astfel lingvistica, etnografia, sociologia, istoria, arheologia, etnologia, fiziologia, fizico-acustica au oferit și continuă să ofere unele date care servesc, după necesitate, la o înțelegere mai completă a faptului muzical. Alături de aceste științe se situează psihologia, spre care s-au îndreptat cercetările muzicologilor începînd din a doua parte a veacului trecut. În comunicarea *Psihologia și folclorul muzical*[1], în care am prezentat pentru prima dată posibilitatea contribuției psihologiei la studierea folclorului muzical, s-a arătat, printre altele, că studiul psihologic devine indispensabil pentru folcloristică în momentul analizării rolului funcțional — estetic și practic — al folclorului; determinismul psihic, implicat în funcționalitatea folclorică, dezvăluie în toate fibrele sale procese psihice; toate aspectele fenomenului folcloric muzical, de la cel social și pînă la cel structural morfologic al creației și existenței sale, necesită luarea în considerație a aspectului psihologic.

Cei mai de seamă cercetători ai cîntecului popular, printre care C. Brăiloiu[2], au fost nevoiți să acorde o importanță din ce în ce mai mare studierii muzicii în strînsă dependență de structura psihofiziologică a omului. Etnomuzicologia actuală folosește în metodologia sa rezultatele fiziologiei[3], iar în studierea folclorului comparat pornește de la acele coordonate ale psihicului universal umane.

Ceea ce constituie obiectul tezei noastre în tratarea contribuției psihologiei la studierea fenomenului folcloric muzical este reliefarea și analizarea acelor procese psihofiziologice ale execuției și percepției muzicale cu diferitele lor aspecte caracteristice, nu numai pentru fiecare gen sau categorie în parte, ci și pentru individul sau colectivitatea respectivă.

---

[1] G. Sulițeanu, *Psihologia și folclorul muzical*, lucr. mss., VII 1965.

[2] C. Brăiloiu, *Le folklore musical*, în *Musica aeterna*, Zürich, 1949, p. 271–332.

[3] Paul Collaer, *Contribution à la méthode scientifique en ethnomusicologie*, publ. în vol. III de *Ethnomusicologie*, 1964, p. 25–37.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 211–227, București, 1968

Pornind de la coordonatele general umane la acelea particulare ale unui popor, către descoperirea mecanismelor psihofiziologice ale acestor coordonate, psihologia ne oferă noi căi de cercetare prin datele ei asupra : stereotipului dinamic, percepției, gîndirii, limbajului, afectivității, imaginației și procesului de creație, activității și, în sfîrșit, toate posibilitățile ei actuale de cunoaștere a omului.

Celor cîtorva rezultate obținute pînă în prezent [4] vom încerca a le adăuga, prin această comunicare, răspunsul unei întrebări puse de muzicologul Constantin Brăiloiu în lucrarea sa de folclor comparat *La rythmique enfantine*, în legătură cu caracterul universal al ritmului prezent în repertoriul folcloric al copiilor. „Cel mai surprinzător este însă faptul că, în pofida diversității graiurilor de care nu se desprinde niciodată, «ritmul copiilor» este răspîndit pe o suprafață uriașă a pămîntului, de la golful Hudson pînă în Japonia [. . .]. Faptul apare cu atît mai izbitor, cu cît în interiorul construcțiilor ritmice ale copiilor așezarea accentelor este imuabilă, pe cînd graiurile folosesc accentuări multiple (maghiara, cu accentul pe prima silabă a cuvintelor, turca pe ultima etc.) [. . .]. Cu alte cuvinte, acomodarea fiecăruia din aceste graiuri la schema invariabilă cu care se unesc nu s-ar putea înțelege și defini decît cu o mulțime de lingviști [. . .]. Simetria riguroasă care domnește aici dovedește că acest sistem își are originea, dacă nu în dans, cel puțin într-o mișcare regulată cu care se înrudește. Rămîne de aflat cum procedează graiurile cele mai diverse pentru a se adapta la rigiditatea lui [ritmului], întrebare la care repetăm, nu se va putea răspunde decît prin concursul cercetătorilor tot atît de numeroși pe cît sînt de numeroase graiurile înseși. Rămîne de asemenea — și mai cu seamă — să știm cum se face că toate aceste graiuri par, în oarecare măsură, să i se *fi supus* și cum se explică uriașa lui zonă de răspîndire. Dar aceste două ultime întrebări nu vor primi poate niciodată răspuns satisfăcător" [5].

Încheindu-și astfel lucrarea, observăm că eminentul cercetător nu a uitat să amintească despre un element pe care îl socotim de altfel indispensabil în funcționalitatea repertoriului copiilor, și anume *mișcarea*, numai că nu i-a acordat importanța cuvenită, enumerînd-o — așa cum este pomenită și în alte lucrări [6] — doar ca pe o caracteristică mai mult formală [7].

Cercetărilor întreprinse în ultimii ani asupra cîntecului de leagăn [8] și a strigătelor de muncă [9], la care am constatat în structura lor primară aceeași universalitate a exprimării, psihologia a pus la dispoziție kinestezia [10] (ansamblul de senzații de mișcare pe care ni-l procură corpul nostru). În legătură cu aceasta ținem să adăugăm cîteva date elementare, necesare înțelegerii kinesteziei, extrase din cel mai recent tratat de psihologie[11]. ,,Receptorii analizatorului kinestezic îi constituie terminațiile nervoase din mușchi, tendoane și articulații, iar nucleul analizatorului (zona de proiecție corticală) se găsește în circumvoluția centrală ascendentă. Senzațiile kinestezice apar ca efect al stimulării mecanice a acestor receptori cu prilejul efectuării mișcărilor. *Toate mișcările pe care omul le efectuează, inclusiv mișcările aparatului fonator în timpul vorbirii, sînt controlate de scoarța cerebrală, pe baza informațiilor furnizate de acești receptori, după mecanismul aferentației inverse.* Datorită activității normale a analizatorului kinestezic ne dăm seama de poziția membrelor noastre, de direcția și viteza mișcărilor, se realizează analiza fină și coordonarea mișcărilor''.

---

[4] Asupra cîntecelor de leagăn, strigătelor de muncă și bocetului, în sistemul prozămelopeică.

[5] C. Brăiloiu, *La rythmique enfantine*. Notions liminaires, Paris—Bruxelles, Elsevier, 1956.

[6] Em. Comișel, *Folclorul copiilor* (manuscris) ; *Cursul de folclor muzical*, ținut la Facultatea de muzică „Ciprian Porumbescu".

[7] Aceasta reiese din faptul că în nici una din aceste lucrări nu s-a insistat asupra acestei caracteristici.

[8] G. Sulițeanu, *Cîntecele de leagăn la poporul român*, mss., 1965.

[9] G. Sulițeanu, *Strigătele de comandă în munca forestieră*, mss., 1967.

[10] *Kinestezia* (din grecescul *kinein* a se mișca și *eistésis* senzație), *Nouveau Petit Larousse Illustré*, Paris, 1958, p. 559 ; *kinestezia* este o modalitate a sensibilității *proprioceptive* (articulară, musculară, tendoane) care informează asupra mișcărilor diferitelor segmente corporale (Henri Piéron, *Vocabulaire de la psychologie*, (Vendôme) Paris, 1965, p. 212).

În lucrarea de față[12] socotim suficientă această foarte scurtă prezentare a senzațiilor kinestezice pentru a ne putea da seama de rolul important pe care îl ocupă în psihologie datorită ramificației lor largi spre aproape toate procesele psihologice.

În ceea ce privește rolul senzațiilor kinestezice în existența folclorului muzical și în special aspectul kinestezic în studiul comparat, vom face următoarele observații ținînd de : 1) metoda de studiu ; 2) cîteva dintre particularitățile senzațiilor kinestezice ; 3) actul ideomotor ; 4) calitatea și gradul participării kinesteziei în cuprinsul diferitelor categorii muzicale (natura mișcărilor) ; 5) tendința de organizare kinestezică și implicațiile ritmico-melodice și 6) aspectul kinesteziei în ritmica copiilor.

1. Metodologia folosirii psihologiei ne-a accentuat relevarea importanței aspectului psihologic în explicarea fenomenului folcloric. De fiecare dată, dependent de natura problemei folclorice muzicale urmărite, s-a căutat în primul rînd a se contura particularitățile aspectului psihologic solicitat în strictă legătură cu fenomenul folcloric respectiv. Apoi, din analiza muzicală respectivă (muzical-poetică, muzical-coregrafică sau muzical-poetico-coregrafică), s-a selectat stadiul cel mai vechi. Pornind de la acesta s-a căutat a se urmări în ce măsură anume procese psihologice își pot aduce contribuția lor.

Realizarea personală a transcrierilor după documentul sonor înregistrat, cît și folosirea unui bogat material informativ, bazat pe observație directă, chestionare și anume experimente, ne-au dat posibilitatea de a cunoaște fenomenul folcloric atît ca structură morfologică, cît și ca funcționalitate socială.

În cazul repertoriului folcloric al copiilor, s-a lucrat cu copii între 3 și 14 ani pe etape de vîrste. Cu acest prilej s-a putut face și constatarea că evoluția repertoriului copiilor de la simplu la complex se conturează fidel după aceste etape, care reprezintă totodată și evoluția psihosomatică a copilului. De la numărători ș diferite formule despre animale, păsări, insecte, fenomene din natura înconjurătoare etc., scandate sau ușor psalmodiate, la adevărate cîntece de joc perfect închegate muzical, regăsim reflectat întregul univers al copiilor, în care se trezesc, se conturează și devin caracteristice structurile kinestezico-muzicale.

---

[11] *Psihologie generală*, sub redacția prof. Al. Roșca, București. 1966, p. 156–157.

[12] Alcătuită special pentru a fi prezentată sesiunii Institutului de etnografie și folclor, constituie un extras din capitolul *Unele aspecte ale kinesteziei în execuția și percepția muzicii populare* din lucrarea de doctorat în curs de redactare : *Psihologia folclorului muzical.*

2. Dintr-un început este necesar a reliefa, pentru problema noastră, următoarele particularități ale senzațiilor kinestezice : a) în psihologie se deosebesc doi analizatori kinestezici : cel general și cel verbal-motor [13] ; b) senzațiile kinestezice nu se referă numai la situarea mișcării, ci ne transmit informații despre schimbările și existența mediului. De aceea, senzațiile kinestezice trebuie să fie considerate nu numai proprioceptive[14] sau interoceptive [15], dar și exteroceptive [16].

3. Pentru a înțelege mai bine locul pe care-l ocupă senzațiile kinestezice în realizarea unor fenomene folclorice muzicale, este necesar a arăta și un aspect tangențial, acela al reacțiilor ideo-motorii specifice domeniului psihologic al activității. Aceste reacții ,,apar în forma unor micromișcări ale organelor afectorii [. . .]. Manifestările actului ideo-motor pot fi înregistrate și cu ajutorul oscilografului catodic sub forma biopotențialelor care apar în mușchii respectivi atunci cînd subiectul se gîndește la o anumită mișcare, la o anumită acțiune'' [17]. Astfel, de multe ori activitatea rămîne doar incipientă în conștiință pe baza practicii trecute, iar mișcările kinestezice nu se exteriorizează. Existența lor însă este posibil de detectat datorită unei aparaturi speciale. Pe de altă parte ,,diversele forme ale participării vorbirii interioare, întovărășite de kinestezia ei în percepția vorbirii și a gîndirii, fără greutate își găsește o analogie în diferitele forme ale kinesteziei vocale, legate de percepția muzicii și gîndirea muzicală'' [18].

4. În principiu orice execuție și percepție muzicală implică participarea senzațiilor kinestezice. Calitatea și gradul acestei participări sînt însă dependente de funcționalitatea fenomenului folcloric muzical.

În cîntecele vocale lipsite de vreo altă activitate corporală, simpla execuție sonoră muzicală implică kinestezia organului vocal. În acest caz însă avem de-a face cu un alt aspect al kinesteziei, și anume reacția vocală determinată de percepția, gîndirea și execuția muzicală, proces comun oricărei manifestări vocale și care se pretează la infinite realizări sonore atît din punct de vedere ritmic, cît și melodic.

Luarea în considerație în lucrarea de față a kinesteziei ține însă să evidențieze în special legătura dintre muzica populară și activitate. Astfel, lăsînd la o parte mișcările realizate în emiterea sunetelor de către organul efector vocal și care țin de natura fiziologică a acestuia, ne vom ocupa de mișcările aparținînd unor alte organe efectoare, și anume acelea care redau activitatea. Ne vom referi numai la muzica însoțită de mișcări corporale. Din acest punct de vedere, în exprimarea muzicală însoțită de activitate putem deosebi două categorii folclorice funcționale: a) mișcări în care primează conţinutul coregrafic: muzica dansurilor populare şi b) mişcări în care primează îndeplinirea unor anume practici: cîntecele de leagăn[19], cîntecele pentru copii, cîntecele din repertoriul copiilor, strigătele de muncă[20]. Putem atribui o stare specială general afectivă ca determinantă a tuturor acestor realizări folclorice muzicale. Trebuie să deosebim însă diferite grade de manifestare motorică după natura fiecărei categorii folclorice în parte. Astfel, prima grupă, aceea a muzicii de dans, prezintă astăzi[21] gradul cel mai evoluat, cu o nesfîrşită posibilitate de exprimare datorită tocmai specificului realizării coregrafice. Avem de-a face fie cu o exprimare directă a conţinutului tematic prin posibilităţile pantomimei — însoţită vocal sau numai instrumental —, aşa cum putem întîlni, de pildă, frecvent în dansurile ceremoniale şi laice la majoritatea popoarelor asiatice, fie cu dansuri ce exprimă o realizare artistică nu pe planul conţinutului narativ, ci exclusiv pe planul frumosului coregrafic determinat de necesitatea de exteriorizare psihofiziologică a unei stări de bună dispoziţie. La această categorie, muzica — vocală sau instrumentală — are un conţinut general şi constituie doar suportul melodico-ritmic al mişcării[22].

---

[13] Între analizatorul kinestezic general și cel verbo-motor există o lege genetică. Analizatorul verbo-motor s-a dezvoltat pe baza experienței de macromotricitate în procesul muncii.

[14] Categorie de receptori aflați în mușchi, tendoane și articulații.

[15] Categorie de receptori care sînt punctul de plecare al reflexelor vegetative.

[16] Categorie de receptori, de obicei stimulați de agenți exteriori ai organismului.

[17] *Psihologie generală*, sub redacția prof. Al. Roșca, p. 390.

[18] M. Orlov, *Psihologiceskie mehanisma muzikalnovo vospratia*, în *Voprosî teorii i esteliki muziki*, vol. II, Muzghiz, 1963.

Spre deosebire de aceasta, cea de-a doua grupă reprezintă un grad primar strîns corespondent al unor ,,impulsuri elementare'' în care structura activităţii este indisolubil legată de execuţia vocală. Datorită acestui fapt manifestările muzical-motrice respective constituie pentru această grupă o manifestare general umană, de ordin primar, cu posibilităţi de exprimare mai restrînse, faţă de prima grupă unde găsim tot o manifestare general umană, însă pe o treaptă de exprimare mult evoluată. Astfel, funcţionalitatea fenomenului folcloric muzical a determinat existenţa unei structuri muzical-kinestezice, în unele cazuri rămasă la un stadiu general uman, iar în alte cazuri devenită specifică, cu o evoluţie proprie, poporului respectiv.

5. Realizarea activităţii în complexul folcloric muzical-motor ,,elementar'' implică pentru fiecare categorie folclorică în parte — cîntece de leagăn, cîntece pentru copii, cîntecele obiceiurilor copiilor, strigăte de muncă — anumite structuri ritmico-melodice primare, corespondente ale impulsurilor psihofiziologice, caracteristice la rîndul lor fenomenului funcţional. Aceste structuri ne apar izvorîte dintr-o necesitate organică universal umană.

Cele două elemente fundamentale, ritmul şi melodia, nu prezintă însă o pondere egală în fiecare din aceste categorii muzicale. Datorită locului important ocupat de senzaţiile kinestezice în executarea şi percepţia muzicii, în existenţa acestor categorii predomină aspectul ritmic. Mişcările însoţitoare ale acestor categorii muzicale creează anumite osaturi ritmice care pot prezenta diferite variaţii, însă axate numai pe fondul ritmic iniţial. Astfel, execuţia, cît şi percepţia ritmului aparţin în primul rînd senzaţiilor kinestezice (de mişcare), care provoacă şi discern reacţiile ritmice.

---

[19] În studiul nostru avem în vedere numai melodiile de factură primară şi nu melodiile comune şi altor genuri.

[20] La acestea putem adăuga, dacă lărgim perspectiva de lucru, şi muzica marşurilor.

[21] Deoarece la începuturile sale nu exista această deosebire graduală.

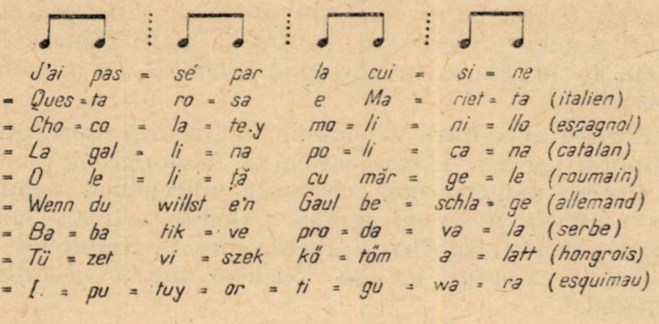
[22] La cealaltă categorie muzica este în primul rînd suportul naraţiunii, care determină la rîndul ei şi mişcările corporale respective.

De la definiţia dată ritmului, de Platon, ca „ordine a mişcării", la aceea dată de către Vincent d'Indy — „ritmul este ordinea şi proporţia în spaţiu şi timp" — şi pînă la cele mai recente lucrări de estetică muzicală şi fiziologie acustică [23], toate considerentele asupra ritmului nu pot face abstracţie de fenomenul psihofiziologic.

6. Luînd ca exemplu demonstrativ, în lucrarea de faţă, categoria folclorică a repertoriului copiilor, aplicarea teoriei importanţei fondului psihofiziologic în studiul folclorului muzical comparat va porni de la aspectul kinestezic.

★

Însuşi muzicologul C. Brăiloiu, relevînd identitatea acestui ritm pe suprafaţa întregii lumi, dar pornind de la subiectivitatea observaţiei introspective, ajunge la concluzia că nu poate oferi decît „argumente pe trei sferturi afective" [24], dîndu-şi seama, cu acest prilej, de valoarea unor stări general umane, cărora însă nu a putut să le găsească o explicaţie directă, obiectivă.


J'ai pas = sé par la cui = si = ne
= Ques = ta ro = sa e Ma = riet = ta (italien)
= Cho = co = la = te.y mo = li = ni = llo (espagnol)
= La gal = li = na po = li = ca = na (catalan)
= O le = li = ţă cu măr = ge = le (roumain)
= Wenn du willst e'n Gaul be = schla = ge (allemand)
= Ba = ba tik = ve pro = da = va = la (serbe)
= Tü = zet vi = szek kő = tőm a = latt (hongrois)
= I. = pu = tuy = or = ti = gu = wa = ra (esquimau)

C. Br., *op. cit.*, p. 9

---

[23] Apud Jean Mitry (*Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, 1963, p. 287—290) : Matila Ghyka, *Essai sur le rythme*, 1938 ; Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Niels, 1934 ; Marcel Jousse, *Le Style oral rythmique chez les verbomoteurs*, Beauchesne, 1925 ; Paul Souriau, *L'Esthétique du mouvement*, Alcan, 1918.

V. şi T. Vianu, *Estetica muzicală*, curs ţinut la Facultatea de litere şi filozofie, Bucureşti, 1944—1945, publ. în extras în vol. *Muzică şi literatură*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1966.

[24] C. Brăiloiu, *La rythmique enfantine*, op. cit., p. 66 : „caracterele concrete ale ritmului copilăresc sînt atît de accentuate şi vădite încît le recunoaştem îndată. Fie că sînt copiii portarului meu parizian, băieţi sîrbi sau italieni care recită pe stradă [. . .] eu îi identific în clipa rostirii lui. *El mai trăieşte în subconştientul nostru de europeni occidentali, ca singur vestigiu al unei moşteniri milenare*" (subl. noastră, G.S.).

În urma analizei psihologico-muzicale a repertoriului folcloric al copiilor (şi a cîntecelor pentru copii mici), putem prezenta următoarele observaţii referitoare la problema identităţii ritmului.

a. *La baza acestui proces stă mişcarea ca element indispensabil.* În studierea psihologiei copilului s-a ajuns la constatarea că evoluţia gîndirii copilului se realizează prin acţiunile sale faţă de mediul înconjurător [25]. Totodată relevăm faptul că majoritatea acestor acţiuni constituie activităţi de joc, de mişcare. O dată cu cîntecele lor, copiii execută fie sărituri, fie mişcări ale mîinilor : bătăi din palme, din pumni, săltări ale braţelor etc., fie şi una şi alta [26].

b. O deosebită importanţă pentru problema noastră o prezintă constatarea lingviştilor şi psiholingviştilor că există o anume universalitate sonoră a sunetelor emise de către copii în primele luni ale existenţei lor [27] şi faptul că aceste sunete nu reprezintă decît un fond relativ brut din care urmează abia a se contura particularităţile limbii materne respective.

Şi pe planul sonorităţii muzicale putem raporta această etapă la un stadiu premuzical, a cărui evoluţie însă se diversifică de la popor la popor în etape mai tîrzii, cînd copilul interpretează de acum cîntece care depăşesc repertoriul său specific. De abia atunci putem vorbi şi de procesul prin care auzul muzical al copilului supune percepţia şi execuţia sa muzicală influenţei limbii colectivităţii în care s-a dezvoltat de mic [28].

c. Timpul la care copiii încep să-şi însuşească primele producţii muzicale pare să fie în jurul vîrstei de patru ani. Mai înainte, începînd încă de la vîrsta de doi ani, ei participă cu palmele, cu degetele, la jocul scandat sau cîntat, practicat de către cei maturi pentru ei. În timp ce sînt săltaţi în braţe sau stimulaţi la diferite mişcări, copiii obişnuiesc să îngîne [29] după cîntecul executat de cel care îi alintă. Faptul că cei maturi folosesc pentru a se face înțeleși de către copii modalitățile muzical-motore ale propriei lor copilării reprezintă o soluție firească. De exemplu, un joc cu copii mici din folclorul turcesc [30].

---

[25] H. Wallon, *Importance du mouvement dans le développement psychologique de l'enfant*, în „Enfance", nr. 2, Mars—Avril, 1956, Paris, p. 1—4 ; M. Bergeron, *Le mouvement, son étude, son importance en psychologie de l'enfant*, în „Enfance"..., p. 23—38 ; J. Piaget, *Motricité, Perception et Intelligence*, în „Enfance"..., p. 9—14 ; Ursula Şchiopul, *Psihologia copilului*, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1966 ; Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj în context*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1959 ; *Psihologia copilului*, sub red. Al. Roşca şi Al. Chircev, Bucureşti, 1960.

[26] Toate aceste mişcări le regăsim şi la triburile aflate pe o treaptă inferioară a evoluţiei istorice. La copii, însă, ele nu semnifică reminiscenţe ale unor foste practici magico-religioase decăzute astăzi, cum frecvent se explică cea mai mare parte a funcţionalităţii repertoriului copiilor, ci manifestările kinestezice de relaxare ale activităţii omului, aflate pe prima treaptă a evoluţiei sale în ontogeneză.

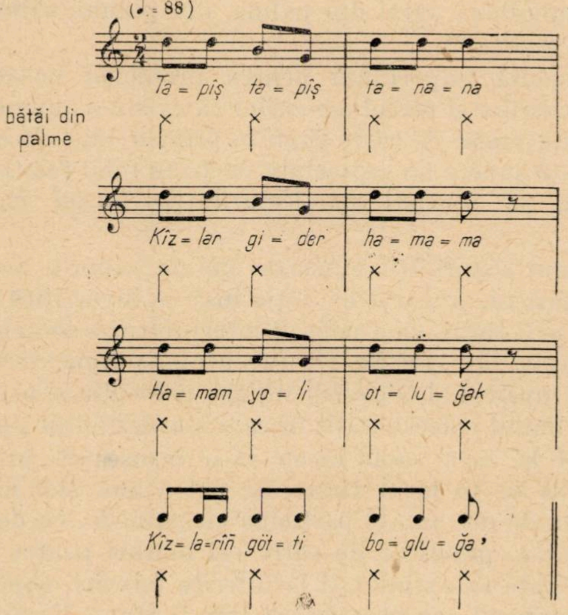
[27] Tatiana Slama-Cazacu, *Quelques remarques théoriques et méthodiques sur le problème de la forme et de la substance dans la genèse du système phonématique*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", vol. III, 1966, Université de Bucarest, p. 171—179.

[28] Sub acest ultim aspect psihologul sovietic A. N. Leontiev a urmărit influenţa limbii materne asupra aptitudinii muzicale, ajungînd la concluzii interesante în legătură cu importanţa limbilor tonale şi a celor atonale în conturarea acestui proces. Vezi *Le problème du biologique et du social dans la mentalité de l'homme*, în „Bulletin de psychologie", nr. 201, XV, 7—8, Paris, ian. 1962, p. 297—305.

[29] Încă înainte de a împlini un an, copilul ajunge să emită anume sunete „pseudo-muzicale", care ţin însă de o exprimare mai mult spontană biologică şi nu de un fapt propriu-zis voluntar, pe sunete muzicale conştientizate.

JOC CU COPII MICI (folclor turcesc)

Ex. 2 (Mg.3123 K)


(♩ = 88)
bătăi din palme
Ta = pîș ta = pîș ta = na = na
Kîz = lar gi = der ha = ma = ma
Ha = mam yo = li ot = lu = ğak
Kîz = la = rîñ göt = ti bo = glu = ğa

În această ambianță se petrece procesul evoluției gîndirii și constituției psihofiziologice a copilului, o dată cu primele conștientizări ale ritmului și sunetelor muzicale. Asistăm la un proces de ontogeneză asemănător evoluției relației dintre gîndire și limbaj [31], proces ce implică relația dintre gîndire și un limbaj kinetico-muzical, pe fundamentul căruia începe să se contureze inteligența muzicală. Astfel, un rol important în procesul de conștientizare a acțiunilor motorii îl deține însuși determinantul social-istoric datorită mediului uman în cadrul căruia copilul crește și de la care își însușește normele de conduită.

d. Această perioadă se mai caracterizează și prin reliefarea din ce în ce mai mult a unei sinteze între kinestezie și structura ritmică a anumitor execuții vocale din repertoriul copiilor.

---

[30] Ex. 2 (mg. 3125 k, orig. Ada-Kaleh, jud. Mehedinți, inf. Fazile Ferat, 50 ani, X 1966), *Joc cu copii mici, Folclor turcesc.*

[31] Tatiana Slama-Cazacu, *Relațiile dintre gîndire și limbaj în ontogeneză* (*3—7 ani*), București, Edit. Acad., 1957.

S-a observat că pînă în jurul vîrstei de trei ani copiii nu sînt în stare să-şi concentreze mai mult timp atenţia în jurul unei execuţii ritmice constante ca, de pildă, bătăi din palme la intervale egale. La această vîrstă copilul nu-şi poate controla mult timp mişcările [32]. Ulterior însă, datorită însoţirii muzicale şi verbale, el îşi însuşeşte o primă constantă ritmică, reuşind să execute mişcări pe timpi organizaţi. Aceasta constituie de altfel caracteristica trecerii într-o etapă superioară a evoluţiei sale psihofiziologice, aceea a obţinerii şi consolidării prin repetare a unor timpi ritmici primari în structuri de natură stereotip dinamică [33], peste care va evolua întregul edificiu al mişcărilor de mai tîrziu.

e. Mecanismele psihologice şi neurofiziologice [34] ale procesului de simbioză între execuţia vocală şi cea kinestezică sînt în esenţă următoarele :

I. În funcţionalitatea acestor manifestări ale copiilor putem deosebi două cauze : 1) o cauză externă determinată de o necesitate de ordin special şi exprimată prin joc sau diferite formule copilăreşti şi 2) o cauză internă, organică, de ordin afectiv, exprimată prin manifestări uneori strict individuale (de exemplu atunci cînd un copil, singur, vorbeşte melopeic sau execută diferite interjecţii cîntînd şi mişcîndu-se în ritmul acestora).

II. Din punct de vedere neurofiziologic, aceste cauze îşi capătă rezolvarea în execuţiile kinestezice.

La baza întregului proces găsim activitatea cortexului. Acesta determină simultan — controlînd şi conducînd în permanenţă — atît kinestezia, cît şi exprimarea vocală. Datorită procesului de aferentaţie inversă [35], cortexul realizează o conexiune şi o intercondiţionare continuă între cele două execuţii, cea kinestezică şi cea vocală.

De asemenea se contureză în execuţia kinestezică (corporală) o structură ritmică specifică, provenită dintr-o ritmicitate musculară necesitată de manifestările copilăreşti respective şi impulsionată de intercondiţionarea cu execuţia vocală.

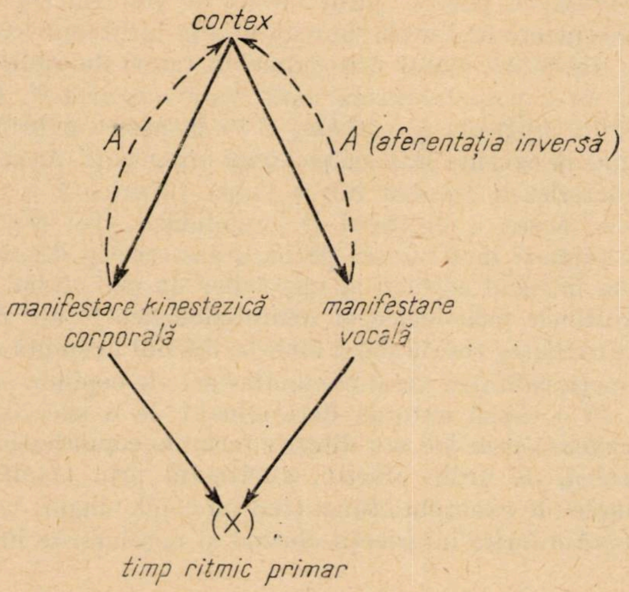
---

[32] A. N. Leontiev, *Dezvoltarea psihică a copilului de vîrstă preşcolară*, în vol. *Probleme de psihologie a copilului de vîrstă preşcolară* (sub redacţia lui A. N. Leontiev şi A. V. Zaporojeţ), Bucureşti, Edit. de stat, Pedagogie şi Psihologie, 1951, p. 5—18 ; A. V. Zaporojeţ, *Cercetarea psihologică a dezvoltării motricităţii la copilul preşcolar*, în vol. *Probleme de...*, p. 84—96.

[33] Sistematizarea specifică în activitatea corticală „a unui întreg sistem de reacţii la anumiţi complecşi de excitanţi" (*Psihologie*, sub redacţia lui A. A. Smirnov, trad. în l. rom., Bucureşti, 1959, p. 58). Pentru stereotipul dinamic în activitate, vezi Gh. Zapan, *Stereotipul dinamic la om*, în „Analele româno-sovietice", nr. 1, 1957, p. 67—95.

[34] Fiecare mecanism în parte se află pe larg explicat în diferitele tratate de fiziologie şi psihologie.

[35] „Sistemul nervos central (cortexul îndeosebi) nu poate regla în mod adecvat funcţiile organismului dacă nu este informat în permanenţă despre efectul reacţiei [...]. Astfel conexiunea inversă condiţionează capacitatea organismului viu de a-şi dirija conduita pe baza aprecierii efectelor comportării sale din trecut" (*Psihologia generală*, sub redacţia prof. Al. Roşca, p. 34, Bucureşti, 1966) ; P. K. Anohim, *Particularităţile aparatului aferent al reflexului condiţional şi însemnătatea lor pentru psihologie*, în „Analele româno-sovietice", Pedagogie-Psihologie, nr. 4, 1967, p. 35—58.



Această structură ritmică își capătă ca pilon un timp primar (x), a cărui repetare organică devine astfel fundamentul ritmic (divizionar) al manifestărilor copiilor. La rîndul ei, execuția vocală, deși subordonată influenței mișcării corporale prin preluarea accentelor ritmice, stimulează execuția kinestezică în calitatea ei de factor principal, ca reprezentantă a celui de-al doilea sistem de semnalizare.

f. În procesul psihofiziologic al senzațiilor kinestezice, care apar în execuția și percepția ritmului din repertoriul cîntecelor copiilor, participă astfel primul sistem de semnalizare prin mișcările membrelor, corpului sau capului, semnalate de analizatorul general, și cel de-al doilea sistem de semnalizare prin realizarea vocală semnalată de analizatorul verbal-muzical-motor [36].

g. Ideo-motricitatea apare frecvent în momentul execuției lipsite de mișcările exterioare ale corpului. Uneori este atît de puternică încît se manifestă prin mișcări abia vizibile ale capului, părînd a susține astfel ritmul execuției vocale.

h. Datorită realizării unui stereotip dinamic al procesului respectiv, putem deosebi în execuția complexă a repertoriului copiilor și o structură kinestezică (a mișcării) formată dintr-un timp de mișcare (x) echivalent cu un sunet lung (♩.), organizat în scheme diferite.

---

[36] În necesitatea de a evidenția calitatea diferită a muzicii de aceea a cuvîntului, am inclus în cazul de față în noțiunea de verbal-motor și pe aceea de muzical. Acest aspect va fi pe larg explicat în lucrarea *Psihologia folclorului muzical*.

i. Am văzut mai înainte că acest timp ritmic reprezintă o primă etapă a conștientizării și organizării mișcărilor în concordanță cu exprimarea vocală. Astfel, putem deosebi în manifestarea kinestezică a copiilor de vîrsta antepreșcolară (1$\frac{1}{2}$—3 ani) un aspect de neconturare încă a timpului ritmic primar, atunci cînd copilul execută mișcarea și manifestarea vocală într-o îmbinare neunitară, cînd mișcările apar precipitate, însoțind stîngaci manifestarea vocală, care și ea la rîndul ei constă de cele mai multe ori în fragmente muzicale și chiar țipete. Procesul de perfectă simbioză între manifestarea kinestezică și cea vocală se desăvîrșește de abia în etapa următoare a evoluției gîndirii copilului preșcolar (3—5 ani), cînd acesta își însușește în întregime manifestările muzicale în care mișcarea corpului și vocea apar perfect sincronizate.

Astfel, timpul ritmic primar reprezintă rezultatul unui proces timpuriu de conștientizare ritmică și nu o manifestare biologică haotică. Scandarea recitată sau ușor melopeică, ce conturează primele producții folclorice ale copiilor, reprezintă pe plan mintal o formă elementară a analizei execuției vocale așa cum se reflectă în gîndirea lor.

j. Ținem să accentuăm faptul că din punct de vedere ritmic cele mai elementare cîntece implică mișcări pe cîte un timp lung, sau asociate cîte două în schema timpilor ritmici lungi. De asemenea prin asocierea (cu rol de repetare) a două celule binare cu timpi lungi se obține formula ritmică ♩ ♩ ♩ ♩

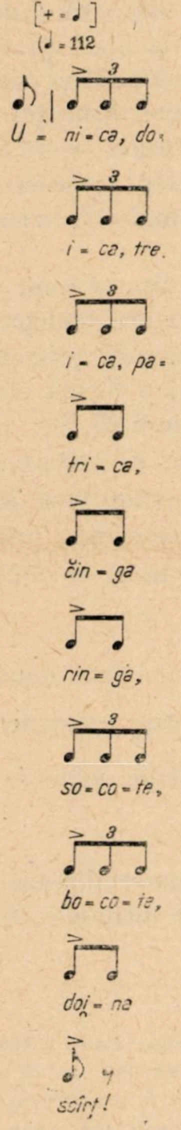
Pe de altă parte, asocierea unui timp lung cu încă două astfel de nuclee realizează formula ritmică ♩ ♩ ♩ Socotim ca structuri fundamentale corespondente unor structuri ale mișcărilor primare formulele ritmice : ♩ , ♩ ♩ , ♩ ♩ ♩ , și ♩ ♩ ♩ ♩

k. Aceste structuri kinestezico-ritmice se materializează în măsuri muzicale de : 1/4 ; 2/4 ; 3/4 ; 4/4, uneori combinate între ele. De exemplu, următoarele numărători [37] :

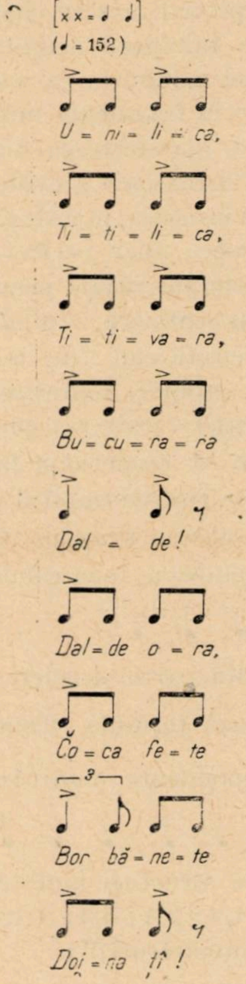
---

[37] Ex. 3, mg. 1999 ii, Rucăr, jud. Argeș, inf. Liliana Holdiș, 12 ani, X 1966 ; ex. 4, mg 1995 kk, Furești, jud. Argeș, inf. Elena G. Haramici, 11 ani, XI 1961 ; ex. 5, mg 2710 ddd, Lupșanu, jud. Ialomița, inf. Maria Ciuleanu, 13 ani, X 1964 ; ex. 6, mg 1999 hh, Rucăr, jud. Argeș, inf. Liliana Holdiș, 12 ani, X 1961 ; ex .7, mg 1995 ll, Furești, jud. Argeș, inf. Nic. C. Ciobanu, 11 ani, XI 1961 ; ex. 8, mg 1995 dd, Furești, jud. Argeș, inf. Ion N. Ciobanu, 11 ani, XI 1961 ; ex. 9, mg 2710 n, Lupșanu, jud. Ialomița, inf. Florica Moldoveanu, 10 ani, X 1964 ; ex. 10, mg 1995 nn, Furești, jud. Argeș, inf. Elena G. Barbu, 11 ani, XI 1961.

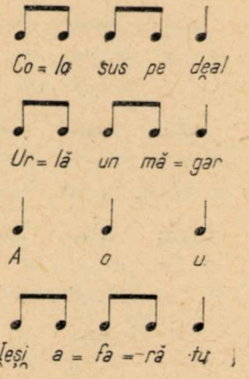
Ex. 3 (Mg. 1999 ii)


[+ = ♩]
(♩ = 112
3
U = ni = ca, do =
i = ca, tre.
i = ca, pa =
tri = ca,
čin = ga
rin = gă,
so = co = te,
bo = co = te,
doi̯ = ne
scîrț!

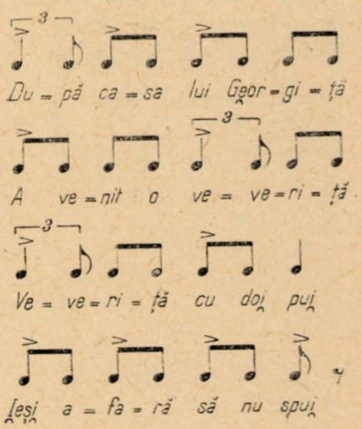
Ex. 4 (Mg. 1995 KK)


[x x = ♩ ♩]
(♩ = 152)
U = ni = li = ca,
Ti = ti = li = ca,
Ti = ti = va = ra,
Bu = cu = ra = ra
Dal = de!
Dal = de o = ra,
Čo = ca fe = te
3
Bor bă = ne = te
Doi̯ = na țî!

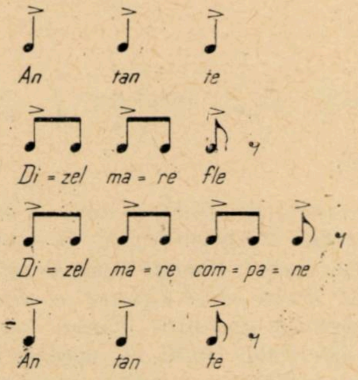
Ex. 5 (Mg. 2710 ddd)
[xxx = ♩ ♩ ♩]
(♩ = 166)


Co = la sus pe deal
Ur = lă un mă = gar
A o u
Ieși a = fa = ră tu

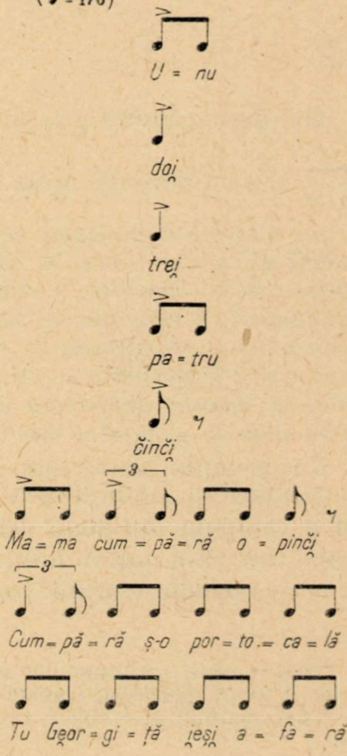
Ex. 6 (Mg. 1999 hh)
[xxxx = ♩ ♩ ♩ ♩]
(♩ = 144)


3
Du = pă ca = sa lui Geor = gi = ță
3
A ve = nit o ve = ve = ri = ță
3
Ve = ve = ri = ță cu doi pui
Ieși a = fa = ră să nu spui

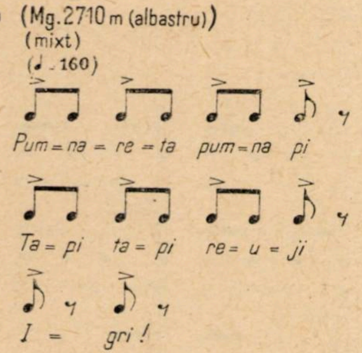
Ex. 7 (Mg. 1995 ll)
(mixt)
(♩ = 160)


An tan te
Di = zel ma = re fle
Di = zel ma = re com = pa = ne
An tan te

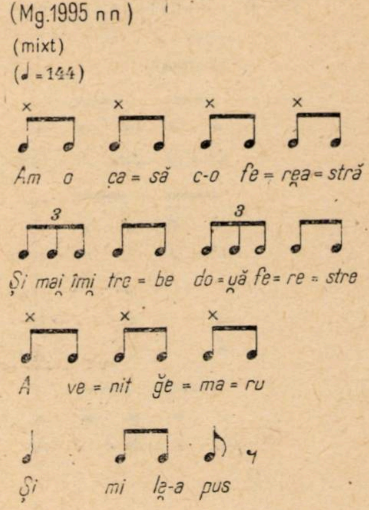
Ex. 8 (Mg. 1995 dd)
(mixt)
(♩ = 176)

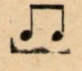
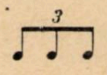
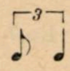
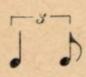

U = nu
doi
trei
pa = tru
cinci
3
Ma = ma cum = pă = ră o = pinci
3
Cum = pă = ră ș-o por = to = ca = lă
Tu Geor = gi = ță ieși a = fa = ră

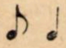
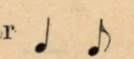
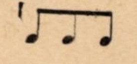
Ex. 9


(Mg. 2710 m (albastru))
(mixt)
(♩. 160)
Pum = na = re = ta pum = na pi
Ta = pi ta = pi re = u = ji
I = gri!

Ex. 10


(Mg. 1995 n n)
(mixt)
(♩ = 144)
Am o ca = să c-o fe = rea = stră
3
3
Și mai îmi tre = be do = uă fe = re = stre
A ve = nit ge = ma = ru
Și mi le-a pus

l. În acest timp însoțirea vocală poate divide timpul lung în alții mai scurți, de obicei egali  alteori folosind trioletul ; ; ;

Mai putem întîlni și formula termară  (mai rar  sau  cu o frecvență mult mai mică.

m. Procedeul divizării corespunde execuției silabice, ceea ce folosește adaptării diferitelor limbi, în timp ce accentele timpilor lungi, în complexul execuției ritmico-melodice, le redau unitatea. Astfel, timpul lung se reliefează ca fundament și totodată ca determinantul accentuării ritmice a diferitelor subdivizionări, estompîndu-le accentele metrice specifice limbii respective și impunîndu-le pulsația sa. Acomodarea diferitelor limbi, cu accente metrice diferite, la schema universală a ritmului copiilor se explică prin trecerea pe prim plan a accentului ritmic determinat de mișcare.

Un exemplu foarte bun ni-l oferă două variante, ale unui aceluiași joc, executate în limbi diferite (turcă și română) de către aceiași copii [38]. Jocul se compune din două părți : I) un dialog în proză executat de către doi copii care stau față în față, după care urmează II) execuția unui scurt dans pe o melodie cîntată vocal [39].

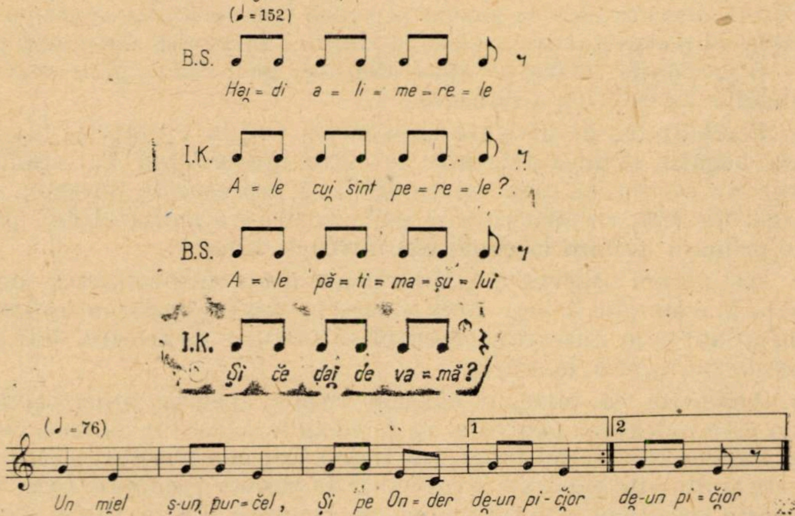
---

[38] Culese de la copiii turci din Ada-Kaleh, jud. Mehedinți, în X 1966, care au în repertoriul lor și jocuri românești, vorbind de altfel la perfecție limba română.

[39] Ex. mg 3120 aa și 3120 Z, executate de către Barie Sakir, 10 ani, și Ismail Kadri, 13 ani.

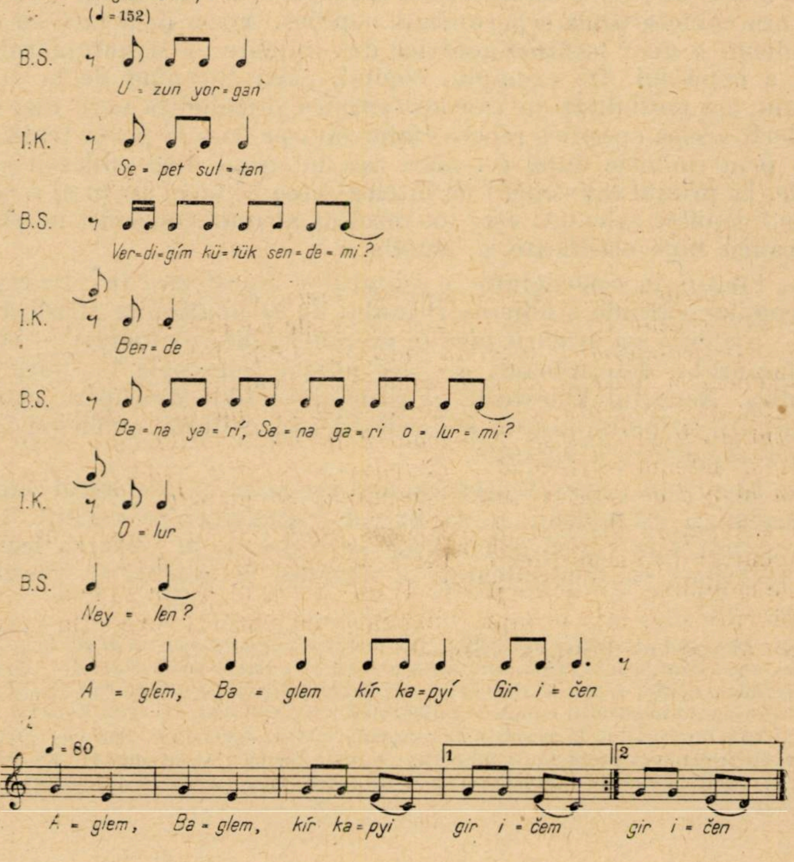
JOC „HAIDI ALIMERELE"

Ex. 11 (Mg. 3120 a a.)


(♩ = 152)
B.S.
Hai = di a = li = me = re = le
I.K.
A = le cui sînt pe = re = le ?
B.S.
A = le pă = ti = ma = șu = lui
I.K.
Și ce dai de va = mă?
(♩ = 76)
1
2
Un miel ș-un pur = čel, Și pe On = der de-un pi - čior de-un pi = čior

JOC „UZUN YORGAN" (folclor turcesc)

Ex. 12 (Mg. 3120 z)


(♩ = 152)
B.S.
U = zun yor = gan
I.K.
Se = pet sul = tan
B.S.
Ver = di = gím kü = tük sen = de = mi?
I.K.
Ben = de
B.S.
Ba = na ya = rí, Sa = na ga = ri o = lur = mi?
I.K.
O = lur
B.S.
Ney = len?
A = glem, Ba = glem kír ka = pyí Gir i = čen
♩ = 60
1
2
A = glem, Ba - glem, kír ka = pyi gir i = čem gir i = čen

Putem observa cum la partea în proză fiecare limbă apare cu particularităţile ei metrice şi sintactice, în timp ce la partea dansantă ritmul, metrica şi accentele tonice ne apar identice, pe primul plan situîndu-se determinanta kinestezică a dansului.

n. Posibilitatea de divizare în execuţia vocală a timpilor lungi ne-a dat acea bogăţie ritmică relevată de către muzicologul C. Brăiloiu, în valorosul său studiu, la baza cărora stă însă procesul de mişcare, sesizat în lucrarea de faţă, cu structura sa psihofiziologică materializată printr-o pulsaţie primară unitară la copiii din întreaga lume [40].

o. Mai putem observa şi o directivare a accentului metric de către mişcare ca în exemplul 3, *mg. 1999 ii*, cînd auftaktul apare ca o consecinţă a neconcordanţei cu mişcarea, accentul situîndu-se de fiecare dată numai pe sunetele suprapuse mişcării.

p. Adăugăm că întregul edificiu ritmic specific repertoriului copiilor nu este îndeajuns pentru a ne da imaginea acestor cîntece. Aceleaşi formule ritmice (pe timpii lungi sau scurţi sau combinarea acestora) pot face parte şi din alte genuri sau categorii de cîntece populare. Ceea ce însă le întregeşte specificul este intonarea, pe anumite sunete, într-o structură caracteristică.

r. Se observă o interdependenţă între structurile ritmice, melodice şi mişcările care le însoţesc [41]. Numai acestea toate la un loc formează structura caracteristică repertoriului copiilor. Avem de-a face cu o interdependenţă a unor legături generice determinate de structura psihofiziologică a copilului. De exemplu, copilul, chiar începînd de la vîrsta de 4—5 ani, are posibilităţi de execuţie ritmică şi melodică mult mai complicate decît acelea specifice repertoriului său, pe care le poate realiza, însă, numai prin imitaţie după cei mari sau în urma unei educaţii artistice speciale. În primul caz copilul nu înţelege ceea ce face, iar în al doilea caz produsul copiilor talentaţi este un rezultat al unei concepţii muzicale nu întotdeauna bine clarificate şi stabile.

s. Luarea în consideraţie a senzaţiilor kinestezice în structura ritmicii copiilor extinde studierea ritmului de la analizarea silabică a versului — aşa cum s-a urmărit pînă în prezent în diferite lucrări — la urmărirea factorului determinant, pe care numai psihologia l-a putut releva şi explica. Aspectul kinestezic al ritmicii copiilor descoperă cauza primordialităţii ritmului, asupra metricii diferitelor limbi, explicînd totodată şi marea răspîndire a acestuia.

t. Identitatea se evidenţiază şi mai pregnant în momentul comparării în întregime a exemplelor, şi nu numai fragmentar pe versuri. În acest caz structura kinestezică generatoare se situează, în virtutea legităţii ei psihofiziologice, ca determinantă a ritmului şi accentelor versificaţiei.

---

[40] În capitolul „Repertoriul copiilor" din lucrarea *Folclorul muzical al tătarilor dobrogeni*, mss, 1960, am sesizat pentru prima dată acest proces. El a reieşit cu claritate din tabelul ritmic al repertoriului copiilor tătari în momentul cînd l-am raportat la repertoriul copiilor români.

[41] Deseori, în momentul culegerii, copilul recită sec cîntecul. De abia în urma lămuririi de a-l executa întocmai ca la joaca sa, el execută cîntecul normal (pe sunetele parlato-melopeice), exteriorizîndu-şi totodată şi mişcările. Acelaşi fenomen se petrece şi cu numărătorile, care nu îşi capătă scandarea caracteristică decît atunci cînd copilul se transpune în situaţia număratului.

În încheiere, ținem să repetăm, ca un omagiu adus orizontului larg științific al marelui muzicolog român, înseși cuvintele cu care și-a terminat unul din ultimele sale articole[42]: „...Imense teritorii rămînînd necercetate, numărul noțiunilor nebănuite atinge, pînă acum, incomensurabilul. Încet și cu prețul a mii de eforturi, compararea lor pe plan mondial dezleagă *una sau alta din legile naturale* («Naturgesetze ») ascunse în *fenomenele cărora le dă naștere*. Noi n-am sesizat încă prea mult; dar, cele pe care le-am pătruns, trecînd peste labirintul ciudățeniilor și al bizareriilor, sînt vădit înrădăcinate — după cum o arată unul din modelele noastre — în constituția psihofizică a omului și ne duc spre o perioadă «anteistorică » a muzicii. Este de crezut că, înmulțindu-se și clarificîndu-se una pe alta, definițiile acestor legi ne vor duce spre o «preistorie a artei noastre » («Frühgeschichte »), cum zice un contemporan eminent (Curt Sachs). Cercetarea lor nu ne asvîrle în nici un caz «în afara muzicii », ci mai curînd ne plasează chiar în inima sa".

KINESTHÉSIE ET RYTHMIQUE DU FOLKLORE ENFANTIN

La psychologie tend à occuper une place de plus en plus importante parmi les disciplines auquelles fait appel la recherche moderne du phénomène folklorique musical. En effet, avec ses données sur le stéréotype dynamique, la perception, la pensée, le langage, l'affectivité, l'imagination et le processus de création, l'activité et en général avec toutes ses possibilités actuelles de connaître l'homme, la psychologie ouvre de nouvelles voies de recherche, élargissant, en conséquence, considérablement l'horizon des études dans ce domaine.

Le point de départ de cette recherche est constitué par l'étude du musicologue roumain Constantin Brăiloiu «La rythmique enfantine» où, à côté d'une riche analyse de la rythmique du folklore enfantin, il se demande, comment peut-on expliquer cette propagation large et unitaire du rythme chez tous les peuples du monde et comment les langues différentes, par elles-mêmes, et avec des accents divers, s'y encadrent-elles parfaitement, en se soumettant aux schémas rythmiques caractéristiques et universels. C'est à ce sujet que nous avons trouvé que les sensations kinesthésiques corporelles jouent une rôle important. Au point de vue méthodologique, la réalisation personnelle de recueils et de transcriptions, en utilisant un riche matériel documentaire basé sur l'observation directe, des questionnaires et surtout certaines expériences sur des enfants de 3 à 14 années, nous a permis de constater que l'évolution du répertoire folklorique chez les enfants, se caractérise d'après les étapes qui représentent en même temps leur évolution psychosomatique. Depuis les numérations scandées ou légèrement psalmodiées et jusqu'aux chansons, parfaitement constituées au point de vue musical, nous retrouvons le mond entier des enfants où les structures kinesthésico-musicales s'éveillent, s'esquissent, en devenant, à bien des égards, caractéristiques.

---

[42] C. Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, referat prezentat la al VII-lea Congres internațional de muzicologie de la Köln în 1958, trad. în „Muzica", I, 1967, nr. 1, p. 15.

ASPECTE ALE FENOMENULUI DE IMPROVIZAȚIE ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC*

ANCA GIURCHESCU

Articolul de față reprezintă un fragment din cuprinsul unui studiu mai amplu asupra structurii compoziționale a dansului popular românesc.

În procesul complex al comunicării artistice, dansul popular poate fi considerat, fără îndoială, ca un sistem semiotic autonom. Pornind de la această înțelegere a fenomenului artistic, am încercat să aplicăm în cercetare unele principii generale ale structuralismului, fără a pierde din vedere însă caracterul particular, legile proprii ale acestei arte, care implică o metodologie și instrumente de cercetare specifice.

În cadrul studiului[1], desprinzînd din complexitatea laturilor componente ale dansului pe cea a structurii, am căutat să determinăm existența constantelor, sub forma unor structuri avînd o funcționalitate bine precizată, un rol expresiv și o anumită valoare stilistică, să descifrăm relațiile și conexiunile lor, să pătrundem logica organizării lor interioare. Mai mult decît atît, am putut observa că anumite structuri, cristalizate în timp, au devenit „locuri comune", putînd fi cu ușurință întîlnite în dansuri diferite, tot astfel cum unele procedee compoziționale sau unele scheme în arhitectonica dansurilor, consolidate fiind prin tradiție, capătă valoare de modele.

Cercetarea avînd această orientare, ceea ce ne interesează, în special, în legătură cu fenomenul de improvizație nu este simpla descriere și enumerare a multiplelor forme pe care acesta le poate îmbrăca, ci, printr-o perpetuă raportare la constantele structurale ale dansului, să punem în evidență care sînt limitele improvizației. Restrîngînd astfel unghiul de cercetare la un singur aspect al problemei, și anume cel al raportului improvizație-structură, căutăm să stabilim, din acest punct de vedere, tipurile de improvizație și unele din caracteristicile lor compoziționale și stilistice.

---

* Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, din iulie 1967.

[1] Anca Giurchescu, *Structura compozițională a dansurilor din valea Dunării*, mss.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 229–234, București, 1968

În general, improvizația constituie o manifestare individuală, un act spontan, prin care interpretul caută să exteriorizeze, într-un mod care îi este propriu, o anumită tensiune emoțională.

Dansul popular românesc este un fenomen colectiv. Apare evidentă așadar o primă opoziție, care influențează caracterul improvizației, și anume cea dintre individual și colectiv. Această opoziție își găsește echivalent pe planul mijloacelor de expresie în relația cu multiple implicații dintre „limbajul coregrafic" (înțelegînd prin acesta fondul comun de mijloace artistice specifice, proprii unei colectivități) și exprimarea individuală. Pe planul structural al dansului, opoziția-nucleu poate fi găsită în tendința mereu prezentă a interpretului de a sparge organizarea structurală existentă, de a o depăși.

Aceste cupluri opozante, situate pe diferitele coordonate ale dansului, creează anumite relații care fac ca improvizația, indiferent de amploarea ei, să nu se desfășoare haotic, ci după o serie de reguli, în cadrul unor sisteme compoziționale precise. În acest sens, putem vorbi de existența unor *limite* ale fenomenului de improvizație, limite care sînt date de :

1) elementele de ansamblu ale dansului (formație, ținută, componență) ;

2) forma compozițională a dansului, avînd la bază cele două principii : al înlănțuirii și al grupării segmentelor ;

3) corelația dintre dans și melodie ;

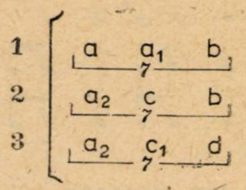
4) existența modelelor sub forma anumitor configurații cu o structură precisă (de obicei motive), care persistă în memoria interpretului ca unități compoziționale de sine stătătoare și care reprezintă principalul material de construcție al unui dans ;

5) folosirea procedeelor compoziționale aparținînd arsenalului de mijloace artistice tradiționale.

Sintetizînd observațiile reieșite din analiza structurală a materialului, am putut diferenția existența mai multor tipuri de improvizație, care, în desfășurarea vie a dansului, pot apărea singure sau combinate între ele. Vom încerca în cele ce urmează să le caracterizăm.

A. Cu toate că nu o putem considera ca pe un tip de improvizație propriu-zisă, menționăm totuși ca o primă treaptă : *înlănțuirea variabilă a unor unități de mișcare cu o structură fixă în cadrul unei forme de dans date.* Așadar, în acest caz, aportul creator al dansatorului care conduce jocul („joacă înainte") se reduce doar la modificări în succesiunea sau numărul de repetări ale unor fraze de dans existente și bine cunoscute de către ceilalți interpreți, fără a aduce modificări în structura internă a acestor unități. Un exemplu tipic poate fi considerat *Brîul*, care de cele mai multe ori se desfășoară în formă de rondo, alternînd fragmente de plimbare cu altele de virtuozitate. Improvizația în cazul acesta se referă doar la faptul că unul din dansatori poate indica, în funcție de preferințele sale (prin strigături sau comenzi), ordinea frazelor în cadrul fragmentului de virtuozitate. Același fenomen îl putem urmări și la *Haidău* sau chiar în unele variante de *Căluș* (din județele Argeș și Teleorman).

B. Cel de-al doilea tip de improvizaţie este cel care se dezvoltă în interiorul unităţilor de bază (de exemplu, al motivelor sau frazelor), *aducînd schimbări de ordin structural, fără a modifica însă tiparul dimensional al acestor unităţi*. El reprezintă modalitatea tipică de realizare a improvizaţiei în cadrul dansurilor de grup. În mod general, ideea de grup implică pe cea a unităţii, a omogenităţii execuţiei. Şi totuşi, în dansurile de grup se improvizează frecvent fără ca acest fapt să strice unităţii de ansamblu a dansului. Or, această formă de improvizaţie care nu modifică tiparele dimensionale ale unităţilor de bază permite ca de fiecare dată cadenţele finale ale frazelor coregrafice executate simultan de către componenţii grupului să coincidă, indiferent de amploarea şi caracterul improvizaţiilor care apar în interiorul lor.

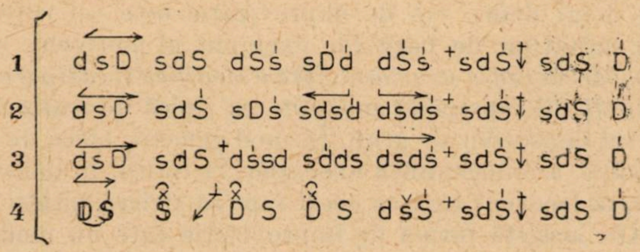


Chilabaua, com. Independenţa, jud. Ialomiţa.

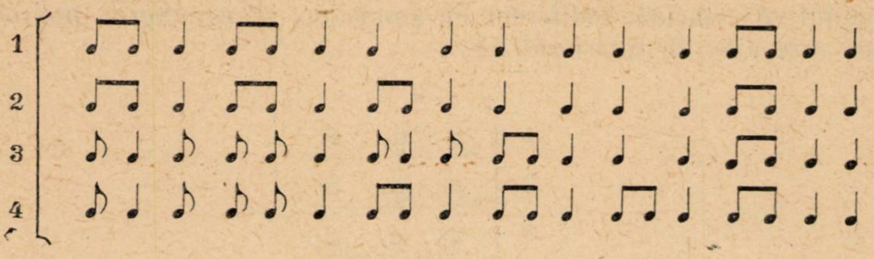
Aceste improvizaţii de ordin ritmic, cinetic şi plastic se realizează aşadar în cadrul structurii interne a unităţilor de bază. Bogăţia şi varietatea improvizaţiilor ritmice subliniază încă o dată puternicul caracter ritmic al dansului românesc. Improvizînd, interpretul foloseşte întreaga gamă a variaţiunilor ritmice, dintre care divizarea valorilor de bază, accentuarea în contratimp şi introducerea sincopelor sînt cele mai caracteristice. Desigur, aceste improvizaţii ritmice îşi găsesc corespondenţă pe plan cinetic. Ca elemente de mişcare, în improvizaţie au o pondere deosebită paşii bătuţi, bătăile în acord, săriturile, paşii încrucişaţi.

Ca un aspect particular, ţinem să menţionăm folosirea unor motive aparţinînd altor tipuri de dans (de exemplu, pinteni căluşăreşti în hore, motive de *Brîu* în *Căluş* etc.), de multe ori aceste motive reprezentînd „locurile comune" la care interpretul face cu uşurinţă apel în momentul improvizaţiei. Dintre modalităţile de improvizaţie plastică, vom aminti doar variaţiile de ţinută şi în special schimbările în timpul dansului ale ţinutelor strînse cu altele care lasă mai multă libertate mişcărilor individuale şi deci improvizaţiilor de ordin ritmic şi cinetic, în special în aceste dansuri de grup.

Execuţia concomitentă a improvizaţiilor duce la suprapunerea unor formule ritmico-cinetice deosebite între ele. Asistăm astfel la apariţia fenomenelor de poliritmie şi policinetism (denumire adoptată prin analogie), ce reprezintă o trăsătură caracteristică pentru toate improvizaţiile în cadrul unui grup. În aceste cazuri avem de-a face cu structuri paralele, dimensional coincidente, dar calitativ diferite.



Ţigăneasca, com. Plosca, jud. Teleorman.



Mocăncuţa, com. Răzmireşti, jud. Teleorman.

C. Un tip de improvizaţie mai liberă, *care depăşeşte limitele unor structuri date*, se realizează prin *combinarea variabilă a unităţilor de mişcare, aparţinînd tipului de dans respectiv.* În acest sens, improvizaţia se desfăşoară în special pe planul compoziţional al dansului. Astfel, dintr-un fond preexistent de fraze de dans închegate, grupate în jurul unor idei coregrafice proprii tipului de dans respectiv, jucătorul, în funcţie de talentul, imaginaţia, posibilităţile sale tehnice, în urma unei preluări selective, are latitudinea de a prelucra, de a lega şi repeta aceste unităţi după liberul său arbitru. El compune astfel de fiecare dată o variantă nouă, cu o formă închegată, care ilustrează personalitatea sa artistică fără să depăşească însă cadrul tematic al tipului dat.

Am putea, aşadar, considera totalitatea frazelor pe care le conţine un anumit tip de dans ca reprezentînd modelul ce se obiectivează prin variantele create pe baza improvizaţiei. Tipul de improvizaţie amintit este propriu categoriei dansurilor de perechi şi în special *Învîrtitei* [2].

În cazul unor exemple concrete, această formă de improvizaţie nu apare izolată, ci în combinaţie cu tipul precedent, care aduce modificări prin variaţii ritmico-cinetice în interiorul unităţilor de mişcare.

D. Cea mai complexă formă de improvizaţie o întîlnim fără îndoială în cadrul categoriei dansurilor solistice. În cazul lor interpretul, depăşind de cele mai multe ori rolul de simplu executant, realizează la fiecare nouă execuţie un act de recreare artistică a unei teme date. Observaţia principală în acest sens constă în faptul că interpretul în alegerea materialului de mişcare, spre deosebire de tipul de improvizaţie anterior, *depăşeşte cadrul tipului respectiv de dans*, folosind într-o îmbinare liberă o gamă mult mai largă de motive. Așadar, în funcție de talentul său, de inspirația de moment, el selecționează din bagajul imaginilor de dans pe care le posedă pe acelea pe care le consideră mai adecvate melodiei respective, arătînd o înclinație deosebită spre elementele de virtuozitate.

---

[2] Constantin Costea, *Aspecte compoziţionale în „Jocurile de învîrtit"*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 10, 1965, nr. 2, p. 184–188.

Improvizația este desigur un act de creație spontan în care nu poate fi vorba de un proces de elaborare. Studiul unor exemple concrete (filmate) relevă însă incontestabilul simț al proporțiilor de care dă dovadă un bun interpret, analiza construcției unui dans improvizat arătînd o anumită logică a gîndirii artistice, bazată pe o îndelungată practică. Ne referim în primul rînd la conturul compozițional al piesei, în care se succedă fragmente tematice într-o înlănțuire de dinamism crescînd sau ondulatoriu, legate prin punți care facilitează trecerea de la o imagine coregrafică la alta. Aceste imagini se succedă fie pe principiul analogiei, fie pe cel al contrastului.

Interpretul popular operează, în cazul dansurilor solistice, în principal, cu cea mai mică imagine coregrafică închegată, și anume : motivul. Un dans improvizat ne apare însă rareori ca o înșiruire amorfă de motive disparate. Pornind de la motiv, pe care îl dezvoltă folosind larga gamă a procedeelor de variație, interpretul construiește instinctiv și spontan un fragment cu contur plastic, ritmic, dinamic și spațial precis. În acest sens motivul reprezintă nucleul tematic al unei construcții mai ample.

La rîndul lor, în limitele date de melodie, aceste construcții pot fi repetate, variate sau, așa cum se întîmplă în majoritatea cazurilor, înlănțuite cu altele ce au un conținut diferit, uneori dansatorul depărtîndu-se mult de tema inițială.

Observăm însă că, indiferent de bogăția imaginilor coregrafice pe care le dezvoltă în cadrul dansului, un jucător folosește cu precădere anumite tipuri de motive, pe care le reia ori de cîte ori improvizează o nouă variantă. Ilustrînd raportul individ-colectivitate în improvizație, aceste tipuri de motive reprezentative pentru specificul regional devin în același timp repere determinante pentru conturarea individualității creatoare a dansatorului.

Am dori, pentru încheiere, să subliniem dubla semnificație pe care improvizația o poate căpăta din perspectiva evoluției istorice a dansului popular. Expresie grăitoare a corelațiilor complexe existente în raportul dintre tradiție și inovație, fenomenul de improvizație reprezintă în mod general unul din factorii de înnoire a tradiției prin intermediul variantelor.

Unele improvizații cu contur bine definit, reliefînd o anumită preferință a interpretului, se întipăresc în memoria acestuia, putînd fi reproduse identic la fiecare reluare a dansului. Ele devin astfel variațiuni individuale. Preluarea acestor variațiuni de către un grup mai larg de interpreți, și deci integrarea lor în circuitul folcloric propriu-zis, duce la apariția de noi variante care îmbogățesc dansul sau tipul de dans respectiv. În acest sens improvizația apare ca un atribut semnificativ pentru dansurile de mare vitalitate. Pe de altă parte însă, formele improvizatorice ale dansurilor pot fi un rezultat al procesului de involuție, expresie a decăderii unui dans de la caracterul său colectiv și o construcție închegată la destrămarea în unități componente ce persistă disparate în memoria cîtorva interpreți și care sînt la fiecare reproducere îmbinate și prelucrate în mod diferit. (De exemplu, dansul *De tare* din jud. Vrancea.)

În articolul de față am abordat complexa problemă a fenomenului improvizatoric în dans doar prin prisma implicațiilor sale structurale. Studiul improvizației cuprinde, desigur, și alte multiple aspecte deosebit de interesante, dintre care vom aminti doar : raportarea improvizației la tipurile de dans și legat de aceasta la răspîndirea teritorială, care se dovedește a fi inegală pe cuprinsul întregii țări, deci caracterizantă pentru determinarea specificului zonal.

ASPECTS DU PHÉNOMÈNE D'IMPROVISATION DANS LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

Le présent article traite du problème de l'improvisation dans la danse, en ce qui concerne ses implications structurales. On constate que l'improvisation — quelle que soit son ampleur — ne se déroule pas d'une manière chaotique, mais selon une série de règles dans le cadre de certains systèmes précis de composition. Les limites de l'improvisation sont données par : a) les éléments d'ensemble de la danse ; b) la forme de composition : c) la corrélation entre la danse et la mélodie ; d) l'existence des modèles, soit sous forme de certaines configurations persistant dans la mémoire de l'interprète, soit par l'utilisation des procédés de composition appartenant au fonds des moyens artistiques traditionnaux.

L'analyse structurale du matériel nous a offert la possibilité de différencier plusieurs types d'improvisation.

A. Improvisation qui ne modifie que certains segments de la danse, sans changement dans la structure de ces unités.

B. Improvisation (spécifique à la danse en groupe) qui apporte une série de variations dans la structure des unités de base, sans changer leur moule dimensionnel. Elle peut être réalisée concomitamment par plusieurs interprètes et aboutir ainsi à des phénomènes de polyrythmie et de polykinéthisme.

C. Improvisation où l'interprète, en utilisant un fonds préexistant de phases spécifiques à un certain type de danse, les combine et les transforme, composant chaque fois une nouvelle variante. Ce type d'improvisation est propre à la danse par couple.

D. La forme la plus complexe de l'improvisation (spécifique aux danses des solistes) est celle où l'interprète, pour le choix de son matériel, dépasse le cadre thématique d'un type de danse en sélectionnant, en fonction de son talent et son inspiration, dans son propre bagage d'images chorigraphiques, celles qu'il considère les plus conformes à la mélodie respective.

En conclusion, l'article traite de la double signification que peut avoir l'improvisation dans l'évolution des danses, à savoir 1) de facteur pour le renouveau de la tradition par l'intermédiaire des variantes, étant donc un attribut des danses de grande vitalité ; 2) d'expression du procès d'involution, de déclin d'une danse, depuis son caractère collectif et sa construction bien établie jusqu'à la dissolution en unités composantes, qui peuvent persister, éparses dans la mémoire de l'interprète, et qui sont à chaque reproduction combinées et traitées de manière différente.

POVESTEA CIOBANULUI CARE ŞI-A PIERDUT OILE. GENEZĂ, EVOLUŢIE, TIPURI [*]

GOTTFRIED HABENICHT

Din cele mai vechi timpuri, păstoritul a reprezentat o sursă importantă pentru cîştigarea mijloacelor de trai. Manifestarea unei griji deosebite faţă de integritatea turmei a fost deci firească, exteriorizîndu-se printr-un sistem general de protecţie creat în jurul animalelor. Planul concret al actelor practice era dublat de un complex plan ritologic, acesta din urmă conformîndu-se principiilor de bază ale magiei.

Riturile de protejare a turmei — la baza cărora stă, deci, un impuls primar de natură economică [1] — s-au manifestat sub diverse forme în cadrul vieţii pastorale româneşti. În această ordine de idei avem cunoştinţă de o serie întreagă de acţiuni întreprinse în spiritul concepţiilor magice ale mediilor pastorale, avînd drept scop fie să determine prosperitatea turmei, fie să înlăture orice pericol ce ar pîndi-o [2]. O condiţie esenţială pentru desfăşurarea normală a vieţii de la stînă era considerată „puritatea". Această condiţie era deopotrivă necesară pentru protecţia turmei, ca şi pentru fecunditatea ei. Amintim că „puritatea" ca principiu condiţional acţiona şi în cadrul unor domenii de activitate extrapastorale.

Drept „curată" era socotită însăşi oaia, această sursă de hrană şi îmbrăcăminte. „Apă-aşa-s oile, îs mai curate, mai sfinte...", afirmă un informator [3]; iar D. Ţichindeal, primul care pomeneşte această credinţă (1814), spune textual: „Nemica nu e mai sfînt şi mai curat decît oaia, zic ardelenii noştri..." [4]. Pe lîngă ea, cel destinat să o îngrijească,

---

[*] Comunicare prezentată la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, iunie 1967.

[1] R. King Merton, *Eléments de méthode sociologique*, Paris, 1953, p. 92—93.

[2] Citām cîteva: descîntatul oilor, focul viu de la stînă, împuşcarea peste turmă şi buciumatul la stînă în cele patru puncte cardinale, menite să înlăture spiritele răuvoitoare, dornice să ia „mana" oilor sau să provoace alte pagube. Vezi T. Morariu, *Vieaţa pastorală în Munţii Rodnei*, Bucureşti, 1937; acelaşi, *Material etnografic şi folcloric ciobănesc din Munţii Rodnei*, extras din „Vatra", an. 5, nr. 6—12; D. Dan, *Stîna la românii din Bucovina. Schiţă folclorică ilustrată*, reproducere din „Junimea literară", an. 12, 1923; T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, ş.a.

[3] Mg. 2539 t, Salva, jud. Bistriţa-Năsăud, inf. Toma Furcea, 62 a., culeg. G. Habenicht, 28 VI 1963, transcr. G. Habenicht.

[4] Apud Ov. Densusianu, *Vieaţa păstorească în poezia noastră populară*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1923, (2 vol.). Citām după ediţia îngrijită de M. Bucur, E.P.L., 1966. Vezi p. 253.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 235—250, Bucureşti, 1968

ciobanul, avea datoria să ducă o viaţă pură, austeră. ,,Nu-i iertat ca oameni desfrînaţi să vie la stînă şi păstorii oilor trebuie să fie curaţi la trup şi suflet'', consemnează un cercetător al vieţii pastorale din Bucovina [5].

Potrivnic echilibrului cast era socotit elementul feminin. Problema nu este restrînsă la patrimoniul spiritual tradiţional al poporului român, găsindu-se şi aiurea. La noi, credinţa a avut o efervescenţă deosebită în cadrul vieţii pastorale, nelipsind însă nici din cadrul obiceiurilor agrare, de pildă [6]. Ciobanului îi erau astfel interzise raporturile sexuale; era oprit pînă şi de la participarea la jocul satului. Femeia a fost oprită să păşească la stînă. ,,Ciobanul nu ştia nici femeia, nici hora. Oile asta cer, nici să nu treacă prin ele...'', afirmă un informator [7]; şi exemplele pot fi multiplicate [8]. Păstoritul Carpaţilor Orientali a păstrat pînă în zilele noastre această interdicţie, motivată de necesitatea respectării condiţiei de puritate, existînd totodată indiciile unei răspîndiri mult mai largi [9].

Este desigur firesc ca tot complexul de credinţe magice şi de rituri, trecute în revistă succint în rîndurile de mai sus, să-şi găsească reflectarea în creaţia artistică populară. Cu atît mai ciudat ni se pare faptul că cercetători de seamă ai poeziei noastre pastorale — cum ar fi, de pildă, Ov. Densusianu — omit să stabilească contactul dintre cele două domenii de fapte [10]. În acelaşi context credem într-un raport determinaţional între elementele a) condiţia purităţii ciobanilor, a interdicţiei femeii de a călca la stînă, şi b) motivul de explicare cauzală a mobilului omorului din unele variante transilvănene (variante-colind) ale *Mioriţei* (motivul ,,fata de maior'') [11]; discutarea pe larg a acestui aspect ne-ar îndepărta însă de subiectul propus [12].

---

[5] D. Dan, *op. cit.*, p. 23.

[6] Podeni, jud. Mehedinţi, inf. Anica V. Muica, 68 a., culeg. Fl. Lorinţ, III 1967.

[7] T. Găluşcă, ,,*Mocanii''. Un joc dramatic al românilor din Dobrogea,* în ,,Anuarul Arhivei de folclor'', publicat de I. Muşlea, VII, 1945, p. 12.

[8] T. Morariu, *Vieaţa pastorală...*, p. 143; mg. 2539 t, u, Salva, jud. Bistriţa-Năsăud, inf. Toma Furcea, 62 a., culeg. G. Habenicht, 28 VI 1963, transcr. G. Habenicht; Săcel, jud. Maramureş, inf. Ileana Cocean, 67 a., culeg. Fl. Lorinţ, VII 1967.

[9] Lucrul reiese pînă şi din textele folclorice culese din diverse zone folclorice. Vezi de pildă Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 302–303.

[10] Ov. Densusianu, de pildă, comentînd un text ca: ,,Ciobănaş la oi am fost, / Fetele nu mă cunosc; / Şi la anul de-oi mai fi, / Fetele tot nu m-or şti; / Că mi-s mai dragi oile / Decît toate fetele...'', găseşte că din el se poate vedea ,,cum vorbeşte ciobanul cînd s-a înstreinat de-ai lui, s-a dus departe cu turma'', cît şi ,,pasiunea ciobanului pentru ocupaţia lui: ea îl face uneori să uite tot, orice altă pasiune, chiar şi dragostea...'' (*op. cit.*, p. 39). Aceste sensuri, desigur într-o măsură anumită întemeiate, au fost deduse cu ajutorul metodei filologice, care a dirijat analizele din *Vieaţa păstorească...*, în pofida declaraţiilor programatice din *Folclorul — Cum trebuie înţeles* (1909; republicat în ediţia M. Bucur a *Vieţii păstoreşti,* p. 35–56). Dar la baza lor stă — fără nici o discuţie, credem noi — un sens mai profund. Producţiunea artistică de mai sus reflectă starea sufletească a ciobanului în condiţiile îndeplinirii cerinţei de puritate. Şi exemplele pot fi înmulţite.

[11] Redăm, spre edificare, varianta CIEF fg. 5702 a, Susenii Bîrgăului, Bistriţa-Năsăud, inf. Rodovica Axente, 20 a., culeg. Il. Cocişiu, 1936, publicat în: A. Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte.* Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Bucureşti, Edit. Acad. [1964], p. 582 (TRANS. 44 b.): S-a suit la munte / Trei păcurărei / Ş-acolo văzu / Fată de maior / Cel mai mic zîcea: / — Eu m-aş însura! / — De ti însura / Noi te-om împuşca. / Groapa ţ-om săpa / În jocuri de miei, / Su trei buhăşei. / — Bota mea cea luce / Mi-o puneţi de cruce. / Fluieraş de fag, / Să-mi cînte cu drag.

[12] Deşi A. Fochi pune problema legăturii cauzale dintre varianta *Fata de maior* şi superstiţia interdicţiei femeii la stînă, el pare totuşi să încline înspre explicaţia tipului prin riva-

Povestea ciobanului care şi-a pierdut oile o conectăm de asemenea la complexul de credinţe determinate de împlinirea condiţiei de puritate a lucrătorilor de la stînă. Credem că ea a fost iniţial o prezentare cu scop moralizator a consecinţelor încălcării condiţiei de puritate.

O horie moroşenească glăsuieşte : ,,Fost-am păcurar la oi/ Ş-am durmit pă muşinoi, / Pă perină de gîscoi, /Ş-am rămas fără de oi, /Pă perină de găină,/ Ş-am rămas fără de stîne...''[13].

Pierderea oilor este aici explicată prin plecarea ciobanului de la stînă în sat, unde a dormit, probabil, la vreo iubită.

O variantă bănăţeană[14] exprimă în mod nemijlocit motivarea pierderii oilor : ,,...Cică ar fi fost odată un păcurari — l-o chemat Costea. El păzea oili şî sta la umbră cu drăguţa lui. Drăguţa îl ţinea cu capu pe poale şi-i povestea mereu poveşti. El, ascultîn' la poveştile ei, a adurmit. Ea, cîn' a văzut că e adurmit, l-o rădicat înşetu capu pe poale, l-o lăsat jos, adurmit. La un timp se trezeşte Costea. Să uită-n deal, să uită-n vale, să uită-n stînga, să uită-n dreapta, nici oili, nici mîndruţa...''.

Cel mai limpede însă ne mijloceşte motivarea o variantă din Năsăud[15], deci dintr-o zonă în care interdicţia prezenţei femeii la stînă este încă vie în amintirea localnicilor :

,,O fos' un fişioraş şi fişioraşu-acela era tot la oi de mic, pînă cînd o fos' mare, la o vîrstă de vo şaişpe ai. Atunşea mă-sa l-o chematu să-l îmbrăşe, să-l mîie şi el pin sat, la biserică, la gioc, la horă. La urmă s-o legat o fată frumǫsă di el şî s-o dus cu el la colibă. Iară el, cu oile lui — avę o oaie oaceşă, care oaceşa-ceia îmbla la oi şi era . . . păză oili. Cîn' o mărs cu fata la colibă, o vinit oaceşa cu

---

litatea amoroasă a ciobanilor : ,,În cea de-a doua categorie intră variantele care au ca mobil al omorului rivalitatea amoroasă dintre ciobani. Astfel apare uneori fata de maior, fata cea străină sau sora soarelui (eventual a pămîntului)...'' (p. 239), şi ,,Astfel, ajungînd în nord-vestul Transilvaniei, conflictul baladei, prin excelenţă ciobănesc, pare a nu mai fi fost înţeles, din care cauză s-a transformat în conflict erotic, împrumutînd din repertoriul local *tema fetei de maior*...'' (p. 548). Motivul mai relevă, poate, şi un alt aspect tipic vieţii pastorale : opoziţia ciobanului faţă de agricultor (etimologia cuvîntului *maior* : germ. ,,Meier'').

Adăugăm că : a) Textele în cauză nu denotă o ,,rivalitate amoroasă'' între ciobani, dat fiind că ciobanii care ameninţă cu moartea nu trădează nici un interes pentru fată. Interesul este deci unilateral, el pleacă doar din partea unuia dintre ciobani — o rivalitate în înţelesul adevărat al cuvîntului nu există. Păcurarul — erou principal este ameninţat cu pedeapsa capitală pentru un delict : intenţia încălcării condiţiei purităţii prin dorita apropiere faţă de fata de maior. b) Considerăm interesant faptul că de-abia piesa publicată de A. Fochi la p. 720 (TRANS. 274) transpune motivul fetei de maior pe planul unei rivalităţi amoroase dintre ciobani. Lucrul este — credem — cît se poate de clar : varianta provine dintr-o zonă în care baza superstiţioasă a motivării omorului nu mai există, devenind necesară o explicare pe alt plan, respectiv al rivalităţii amoroase (varianta este din Lipova-Banat). c) Vechimea evidentă a variantelor hexasilabice conţinînd motivul fetei de maior, conturate în jurul exprimării intenţiei încălcării condiţiei purităţii, urmată de ameninţarea cu moartea şi de testamentul ciobanului.

[13] Fg. 13421 d, *cîntec* : ,,Horia ciobanului'', Crăceşti, jud. Maramureş, inf. Ion Hotea (trîmbiţă) şi Mihail Tefei (voce), culeg. L. Ionescu, C. Ionescu, A. Sachelarie, 13 VII 1947, transcr. G. Habenicht.

[14] Mg. 30 a, Putna, jud. Caraş-Severin, inf. Ştefan Sicora, 38 a. (fluier şi povestit), culeg. G. Suliţeanu, T. Alexandru, 22 III 1951, transcr. G. Habenicht.

[15] Vezi piesa mg. 2539 t, u, citată la nota 3 şi 8.

oili. Oaceşa-o sîmţît că-i fata la colibă. Atunci oaceşa n-o mai vrut ca să-l asculte. El dac-o zîs :

— Dă, mă oceşică,-n strungă !, ie o spus :
— Dăe-ţi mîndra de sub glugă !
— Fă, mă oceşică, foc !
— Facă-ţi mîndra de sub clop !
— Adă, oceşică, apă !
— Aducă-ţi mîndra ta cea dragă !

Atunci, cîn' o fos' oceşica plecat cu oile, s-a dus pe munte, n-a mai înturnat.

A doua zi, dimineaţa cînd s-a trezit ciobanu, cu cîinii la colibă, oii necări. Ce-i de făcut ? De plecat pe munte, de le căuta . . . .

A doua dzî o vini' mă-sa şî l-o cătat pe munte, să vază une-i. Cîn' a văzu' pe mă-sa că îmblă către el ca să-l caute, el s-o ascuns printre nişte bolovani. P-acolo niş nu l-o găsit mă-sa pe el : el s-o făcut scai ca să se lege-n veci de oi ! Oile nu le-o mai găsît, mă-sa nu l-o mai văzut ! . . ."

În acest ultim caz, încălcarea condiţiei purităţii este cauza, nemijlocit exprimată, a pierderii oilor ; somnul ciobanului este doar un element ajutător, la el făcînd apel motivarea doar spre a materializa ideea cauzală. În cele două variante anterioare însă, raportul dintre cauza primară şi materializarea ei este mai şters. Lucrul este firesc : cu cît evoluţia înaintează, cu cît ne îndepărtăm în timp şi în spaţiu de zona de viabilitate recentă a superstiţiei incompatibilităţii prezenţei femeii la stînă, cu atît motivarea cauzală îşi pierde impulsul generator, locul fiindu-i luat de elementul „somn" sau de altele (neglijenţă, furtună etc.). Prin aceasta, naraţiunea faptică ia un aspect verosimil, golit de orice implicaţie superstiţioasă. Iată în acest sens exemplul unei colinde din Maramureş[16] :

„M-o trimis mama la capre ; / De merinde nu mi-o pus, / numai cu bota m-am dus. / Mă scăpai de adurmii, / Caprele mi-le pierdui./ Mă luai pe-un drumuţ, / Mă-ntîlnii cu un lupuţ. / — Bună ziua, măi lupuţ ! / N-ai văzut caprele mele ? / — Plină m-i burta de ele, / Pe răzoare, tot picioare, / Pe costiţe, tot ciontiţe. . ."

Deşi din punctul de vedere al concepţiei generatoare a piesei avem în faţă un exemplar evoluat, el trădează totuşi o vîrstă apreciabilă din punct de vedere formal, fiind o dovadă a desprinderii încă în vechime a naraţiunii de substratul care i-a impulsionat crearea. Tipul acesta versificat, căruia îi aparţine varianta de mai sus, se găseşte răspîndit în nordul Transilvaniei. Caracteristic îi este enunţarea concentrată, chiar schematică, fără prea mare participare afectivă, a subiectului. Animalele — întodeauna irecuperabil pierdute — sînt capre. Dialogul cu lupul (ursul) este formalizat, devenind invariantă. Funcţional, tipul arată un aspect divers, respectiv cuprinzînd variante-colind şi variante-cîntec, ambele avînd însă — din punctul de vedere al structurii muzicale — caracteristici unitare, ca de pildă: monotematism; structură metrico-ritmică similară cîntecelor de joc; o structură melodică ce urmează în mare tiparele formalizate ale doinei (scară hexacordală de tip doric medieval, formulă ascendentă 1—5, formule mediane bazate pe alternanţa treptelor 6—5 şi 5—4, recitativ cadenţial final pe treapta secundă). Toate acestea — cît şi eventuala rezonanţă antică a unor termeni din refrenul întins ce-l au mai toate variantele tipului[17] — sînt o dovadă a vechimii deosebite a acestuia, datînd dintr-o perioadă în care anumite trăsături de gen muzical nu erau încă definitiv concretizate [18].

---

[16] G. Breazul, *Muzica românească de azi*, în *Muzica românească de azi. Cartea sindicatului artiştilor instrumentişti din România*, scoasă de P. Niţulescu, Bucureşti, 1939, p. 79—80 ; republicat de acelaşi în *Patrium Carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti*, Craiova, Scrisul Românesc, [1941], p. 127—128. (În continuare cităm după *Patrium Carmen.*) Cu destulă siguranţă se poate afirma provenienţa maramureşeană a variantei.

Un tip mai evoluat decît cel vocal-versificat precedent este poemul instrumental. Obîrşia sa rezidă într-o narare în proză a poveştii pierderii şi căutării turmei de către cioban, cele două stări sufleteşti opuse: a) jalea în urma pierderii oilor şi b) bucuria în urma iluziei găsirii lor fiind ilustrate — în cadrul strict al naraţiunii — cu mijloace muzicale, respectiv instrumentale. Jalea (= J) este redată printr-o doină sau — în variantele mai noi sau în zone folclorice în care acest gen nu există — printr-un cîntec rubato, iar bucuria (= B) printr-o melodie de joc. Dat fiind că bucuria intervine doar în urma iluziei găsirii turmei — apropiindu-se, ciobanul vede că presupusele oi nu erau decît pietre —, ea este urmată de aceeaşi melodie de jale. Astfel se naşte tipul muzical bitematic de organizare tripartită:

$$\begin{tikzcd} & B \arrow[dr] & \\ J \arrow[ur] & & J \end{tikzcd}$$

Naraţiunea, cu trăsăturile ei simple, a devenit funcţional de prisos, în urma diluării sensului ei moralizator primar, iar formal prin posibilitatea decodării fără explicaţii suplimentare de către comunitatea folclorică a alternanţei opoziţionale doină (= jale) — joc (= bucurie). Ca atare, poemul a continuat să existe cu funcţionalitate estetică, rezumîndu-se în majoritatea cazurilor la elementul muzical. În acelaşi sens trebuie înţeleasă evoluţia spre variantele azi covîrşitoare cu „happy end" (găsirea, în cele din urmă, a turmei), avînd o schemă bitematică cvadripartită:

$$\begin{tikzcd} & B \arrow[dr] & & B \\ J \arrow[ur] & & J \arrow[ur] & \end{tikzcd}$$

---

[17] G. Breazul, *op. cit.*, p. 116—117, găseşte termenului *titiri* din refren o rezonanţă latină.

[18] Caracteristici muzicale comune mai multor genuri pot fi identificate pe scară mult mai largă şi duc — în genere — la ideea „tipului melodic unic", unitar, care ar fi satisfăcut în vechime cerinţele muzicale în cele mai diverse ipostaze funcţionale. Bartók Béla susţine astfel existenţa exclusivă, în trecut, a tipului muzical de doină în Maramureş, el vehiculînd toate textele lirice şi epice (*Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, Drei Masken-Verlag, 1923, p. XI). O situaţie similară o afirmă şi C. Brăiloiu pentru Făgăraş (*Vie musicale d'un village, recherches sur le répertoire de Drăguș*, Paris, 1960). Identitatea unor elemente ritmice ale colindelor şi dansurilor a fost scoasă la iveală de Gh. Ciobanu (*Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor*, în „Revista de etnografie şi folclor", an. 9, 1964, nr. 1, p. 33—69). M. Kahane surprinde un „substrat melodic comun, care răzbate, pe deasupra deo-

Variantele ce se abat de la modelele general cunoscute de către comunitățile folclorice, cum ar fi de pildă aceea a lui Popa Taftă, din Negrilești, jud. Vrancea[19], care amplifică narațiunea cu episoade multiple, inedite, nu mai pot fi decodate într-o prezentare strict muzicală, necesitînd un comentariu verbal.

Tipul-poem este răspîndit în toată țara[20], predominînd însă în intensitate zonele în care odinioară păstoritul era ocupația de bază.

Cele două tipuri discutate pînă aici pot fi considerate producțiuni specific pastorale. O replică ironică le-o dă acestora tipul lăutăresc. Date fiind deosebirile economice, de grai, port etc.[21], dintre mocani și cojani, este firesc ca, odată răspîndită pe căile de transhumanță[22], piesa să fie recepționată prin prisma agricultorului, iar această prismă implica o mare doză de ironie față de mocan[23]. Astfel piesa — ,,curioasă în felul ei'', apreciază Ov. Densusianu[24] — nu mai face parte din repertoriul păstoresc, ci devine o baladă cu funcție parodistică pe tema pierderii oilor, ascultată cu plăcere la petreceri.

Scheletul narațiunii este, în punctele ei esențiale, concordant cu cel al tipurilor precedente : pierderea oilor, urmată de căutarea lor. Mai mult chiar : unele trăsături indică modelarea tipului lăutăresc în urma contactului cu tipurile de concepție arhaică, într-un trecut relativ îndepărtat. Astfel, motivarea pierderii turmei, prin neglijarea îndatoririlor pastorale datorită unei legături amoroase, este aici de cele mai multe ori prezentă, dar are un sens batjocoritor ; de asemenea faptul negăsirii oilor, căruia îi lipsește însă orice intenție moralizatoare. Am adăuga acestor argumente existența, drept punct crucial, a motivului-invariantă ,,întîlnirea cu lupul'', pe care l-am relevat la tipul prim.

Datorită integrării piesei în complexul funcțional ,,baladă'', acțiunea ia proporții, iar personajele se înmulțesc, caracterizarea lor ținînd,

---

sebirilor de gen și vechime, la ascultarea cîntecului popular oltenesc...'' (*Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', an. 9, 1964, nr. 4—5, p. 387 ; vezi și aceeași, *De la cîntecul de leagăn la doină*, în ,,Revista de etnografie și folclor'', tom. 10, 1965, nr. 5, p. 477—490, și P. Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în ,,Revista de folclor'', an. 5, 1960, nr. 1—2, p. 7—24).

[19] Mg. 38 a, Negrilești, jud. Vrancea, inf. Nicolae Taftă, 46 a., (caval), culeg. G. Sulițeanu, VI 1951, transcr. G. Sulițeanu. Piesa are 15 episoade distincte, ilustrate cu mijloace muzicale-instrumentale.

[20] Marea lui răspîndire l-a făcut pe Caracostea să afirme că, ,,dacă ați cerceta cît de puțin în satul sau în împrejurimile dumneavoastră, ați da de variantele acestui cîntec...'' (*Balada poporană română*, 1932—1933, p. 18).

Răspîndirea mare pe care o avea piesa pare să fi determinat și atestările istorice azi cunoscute asupra ei. Prima mențiune o găsim la marele liric maghiar Balassa Bálint (1551—1594), fiind totodată și prima atestare sigură a unei melodii populare românești (cf. G. Kristóf, *Influența poeziei populare române din secolul al XVI-lea asupra lui Balassa Bálint*, în ,,Dacoromania'', an. 3, 1922—1923, Cluj, 1924, p. 550—560). Știrea următoare ne parvine din secolul al XVII-lea, tot din Transilvania (cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, 1925, ed. a II-a, vol. I, p. 28).

[21] Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 256—260 (în special 258—259), 254, passim. Tot aici (p. 259) se indică generalitatea opoziției plugar-cioban, ea nefiind numai o caracteristică a stărilor de lucruri românești.

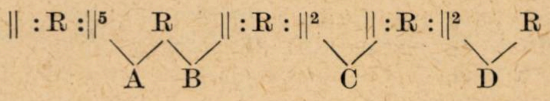
[22] *Ibidem*, p. 291.

[23] *Ibidem*, p. 256.

[24] *Ibidem*, p. 289, nota 3.

în general, de prezentarea umoristică a tipicului categoriilor naţionale sau profesionale cărora aparţin. De altfel ,,happy end"-ul, cerut de funcţia de destindere a piesei de faţă, este construit prin mijloace specifice, saturate de vervă ironică : ciobanul se căsătoreşte cu o româncuţă şi-şi reface turma : din două oi face patru, din patru opt. . . etc., şi ,,iată turma la loc".

Din punct de vedere muzical, tipul de baladă denotă o structură cu asemănări evidente cu forma de rondo. Dînd episoadelor muzicale de baladă sensul de *refren* de rondo (= R), iar elementelor interpuse sensul de *cuplet*, structura bunăoară a exemplului *C* din *Anexă* (care, în comparaţie cu altele, este o variantă de mică întindere !), va fi :



(A = cîntecul ţiganului ; B = cîntecul neamţului ; C = cîntecul românului ; D = cîntecul româncuţei ; R = episodul de baladă).

De notat că episoadele de baladă se prezintă neuniforme în privinţa structurii lor interne, ele fiind supuse legilor improvizaţiei caracteristice genului ,,baladă". Faptul l-am scos în evidenţă, notînd episoadele de baladă cu cifre romane (I—XI) şi indicînd prin litere mari în dreptul fiecărui vers esenţa muzicală a rîndului melodic respectiv (litera *f* desemnează cadenţa instrumentală, iar *excl.* = ,,exclamaţie").

Amintim, în încheiere, unele forme dramatice ale poemului[25], care, augmentate, duc la controversata piesă ,,Mocanii" [26]. De asemenea se cunoaşte şi forma interpretării dramatizate — cu rolurile împărţite — a tipului lăutăresc[27].

În articolul de faţă nu ne-am propus — după cum s-a constatat — să analizăm amănunţit marea varietate de tipuri şi variante ; am vrut doar să prezentăm *o ipoteză asupra originii piesei*, să-i desluşim acesteia *jaloanele principale ale evoluţiei* şi să conturăm, în linii generale, *problematica de bază a tipurilor*.

ANEXĂ

A. *Varianta vocală succintă* (,,Horia caprelor")
fg. 13422 a
Culeg. : L. Ionescu, C. Ionescu, A. Sachelarie, 13 VII 1947
Tr. : G. Habenicht

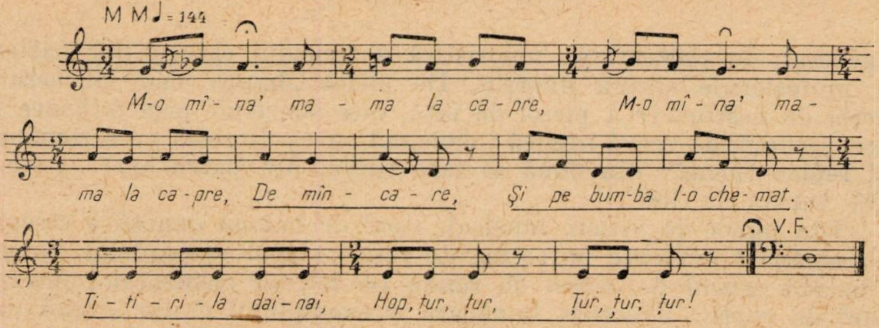
Crăceşti, jud. Maramureş
Inf. Paul M. Roman

---

[25] Ni le descrie Gh. Vrabie, *Există ,,Mocanii — un joc dramatic al românilor din Dobrogea?...*", în ,,Cercetări folklorice", I, Bucureşti, 1947 (Cercul de studii folklorice), p. 130—138.

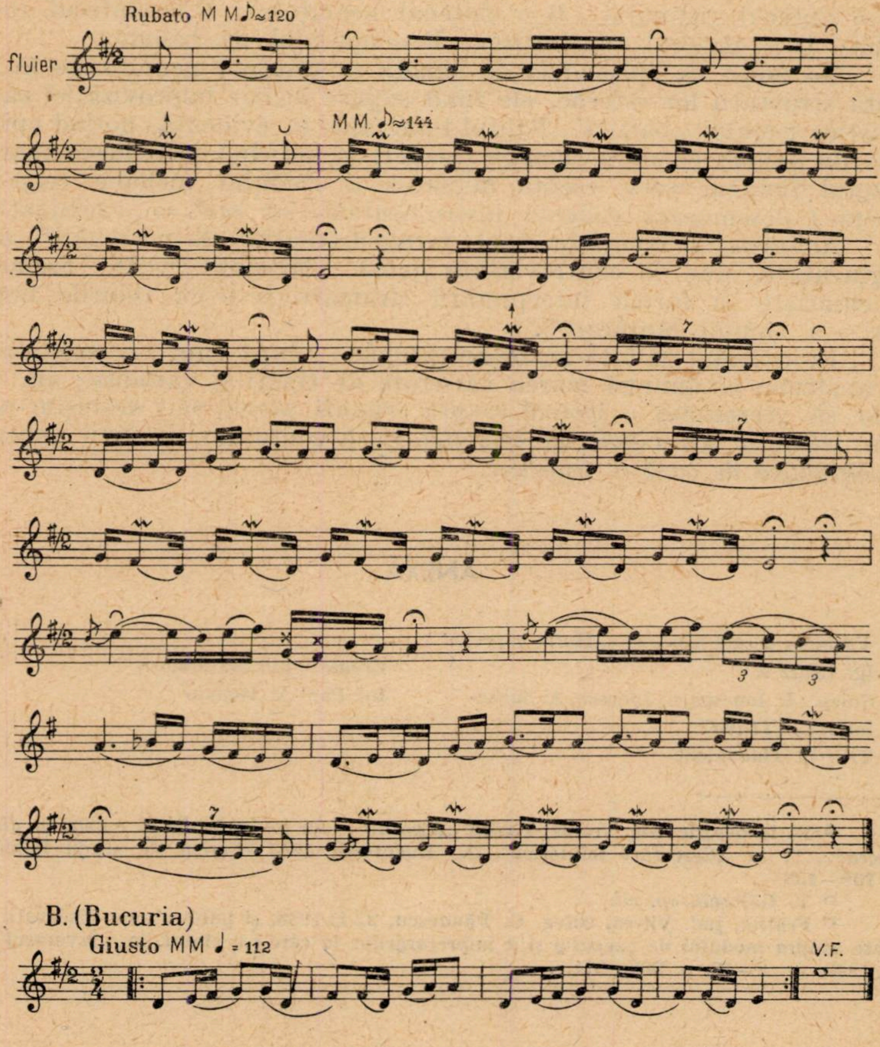
[26] T. Găluşcă, *op. cit.*

[27] Frăţilă, jud. Vîlcea, culeg. G. Păunescu, 22 II 1938, şi publicat, cu observaţii adiacente asupra modului de execuţie şi a împrejurărilor în care s-a cîntat, în ,,Izvoraşul", an. 21, 1940, nr. 9—10, p. 308—311.

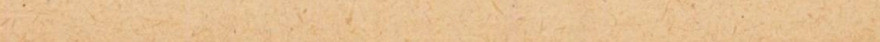

M M ♩ = 144
M-o mî - na' ma - ma la ca - pre, M-o mî - na' ma -
ma la ca - pre, De mîn - ca - re, Şi pe bum-ba l-o che - mat.
Ti - ti - ri - la dai - nai, Hop, ţur, ţur, Ţur, ţur, ţur!
V.F.

B. *Poemul muzical* („A ciobanului cînd şi-a pierdut oile"; cîntec-doină şi joc)
mg. 1740 e Răşinari, Jud. Sibiu
Culeg.: A. Bucşan, 27 VII 1960 Inf. Niculae Bratu, 42 ani
Tr.: G. Habenicht.

J. (Jalea)


Rubato M M ♪≈120
fluier
M M ♪≈144
7
3
3

B. (Bucuria)

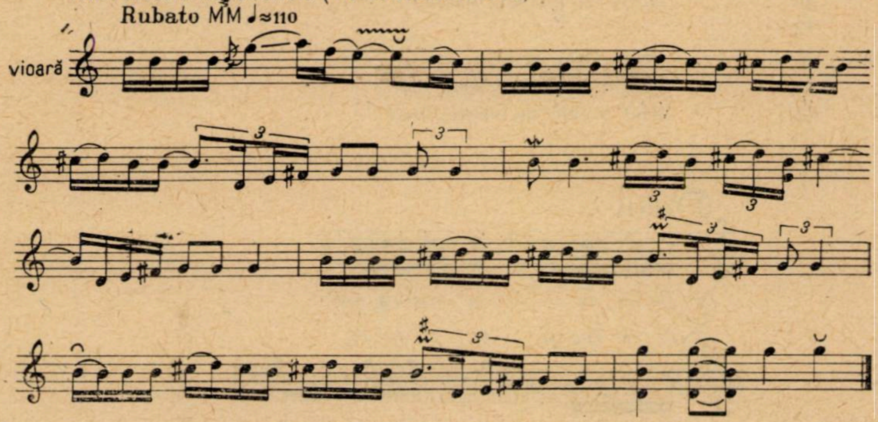

Giusto MM ♩ = 112
V.F.

C. *Tipul lăutăresc* (Baladă: „Ciobanu cînd a chierdut oile")

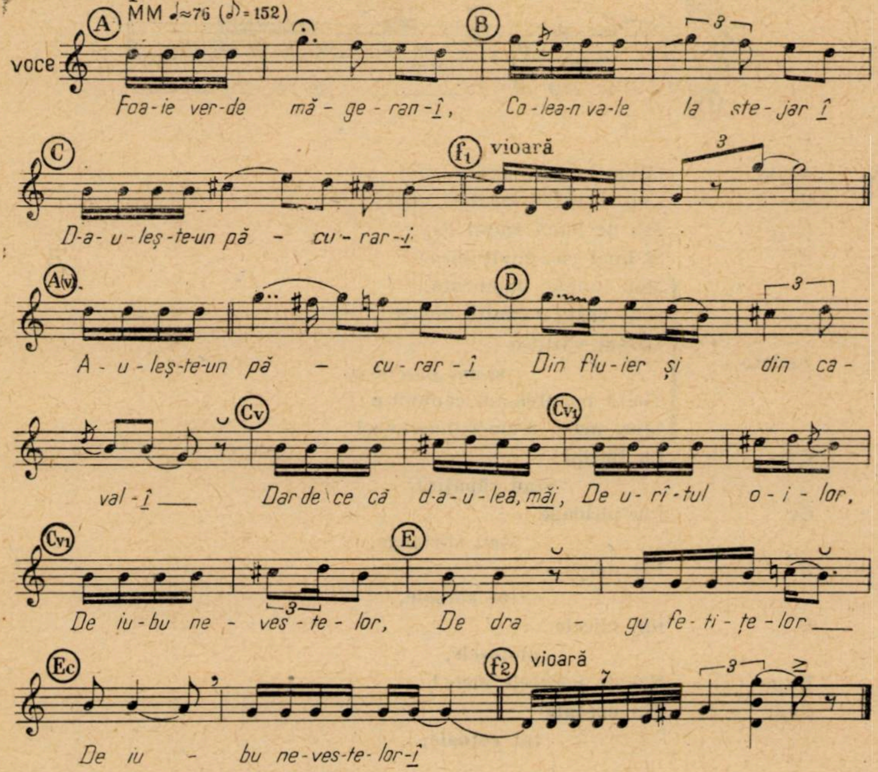
mg. 1817 a
Culeg.: Al. Amzulescu, A. Sachelarie,
17 II 1961
Tr.: G. Habenicht

Desa, jud. Dolj
Inf. Mihai Constantin (Lache Găzaru), vioară şi voce
[Nicolae Gh. Budulică, chitară]

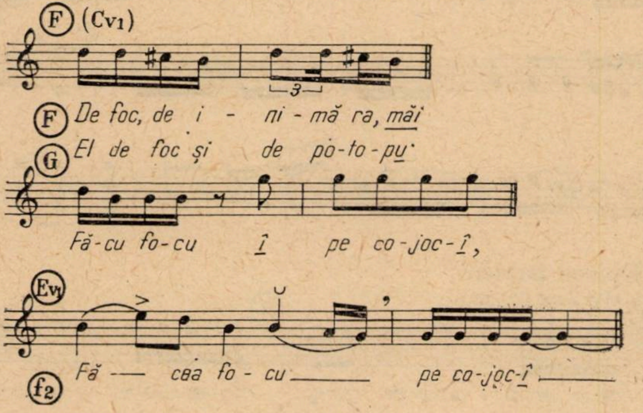
1. Introducere instrumentală (Melodia baladei)


Rubato MM ♩≈110
vioară
3

1a. Episod baladă


MM ♩≈76 (♪=152)
A
voce
Foa-ie ver-de mă - ge - ran - î, Co - lea-n va-le la ste - jar î
B
C
f1 vioară
D-a- u - leş-te-un pă - cu - rar - i
A(v)
D
A - u - leş-te-un pă - cu - rar - î Din flu-ier şi din ca -
Cv
Cv1
val - î ___ Dar de ce că d-a-u-lea, măi, De u-rî-tul o-i-lor,
Cv1
E
De iu-bu ne - ves - te - lor, De dra - gu fe - ti - ţe - lor ___
Ec
f2 vioară
De iu - bu ne-ves-te- lor-î
3
7

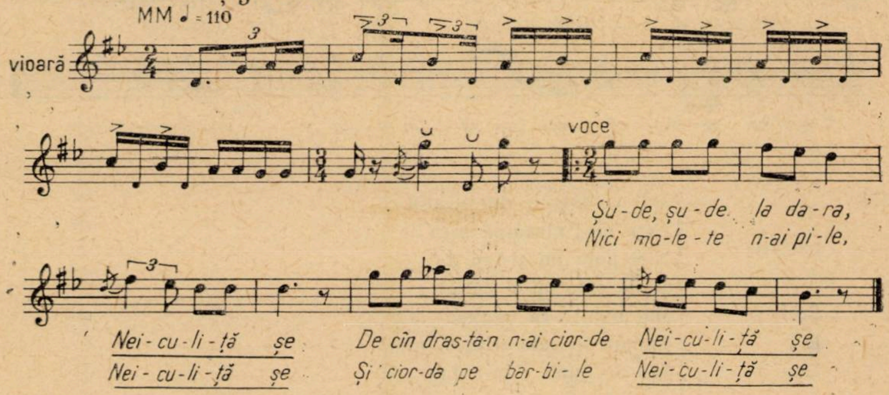
II.	A(v)	Aulea ce aulea, *măi*
	Dc	El în bîtă să răzma, *măi*
	f2	
	Cc	Frumos somnu că-l lua, *măi*
	Cv	Urît vis că mi-ş visa, *măi*
	Ev	Drept în picioare sărea, *măi*
	Ec	Drept în picioare sărea.
	f2	
III.	A	Peste tîrlă să uita, *măi*
	D	Nici o oaie nu găsea, *măi*
	Cv	Nici o oaie nu venea, *măi*


F (Cv1)
F
De foc, de i - ni - mă ra, măi
G
El de foc şi de po-to-pu
Fă-cu fo-cu î pe co-joc-î,
Ev
Fă — cea fo - cu pe co-joc-î
f2

IV.	A(v)c	Drum la vale apuca, *măi*
	C	Lup în cale-l întîlnea, *măi*
	Ev_2c	Sta de bună ziua-i da
	Ec	Şi lupu că-i mulţumea.
	parlato	Măi, lupule, dumneata, N-ai văzut turmiţa mea? Ba-am văzut-o şi-am păscut-o, Toată noaptea-am canunit-o; Crez, nene, n-am cunoscut-o!
	Cv	La fîntîni stau căpăţîni,
	Cv	Pin pîrloage stau sfîrtoage,
	F	Pin noroaie tot cotoaie,
	F	Pin vîlcele plotoşele,
	Ev_3c	Vai de păcatele mele!
	Cv_2c	Pin noroaie tot cotoaie,

	Cv	Iar pin văi tot burs de *oi*.
	Fc	Sus în vîrfu muntelui,
	Ev_2c_1	Cojocu ciobanului,
	Ec_1	Căpățîna țapului,
	Ec	Ș-aia s-a dus dracului.
	f_2	
V.	A(v)c	Iar ciobanu de-auzea, *măi*
	Dc	Drumu la vale-apuca, *măi*
	f_2	
	A(v)c	Drum la vale-apuca, *măi*
	Dc	Țigan în cale-ntîlnea, *măi*
	Ev_2	Sta de bună ziua-i da, *măi*
	Ec	Sta de bună ziua-i da,
	(parlato)	Hei ! Că și țiganu-i mulțumea !
	Cc	Iar ciobanu ce grăia, *măi* :
	parlato	Măi țigane, dumneata, Tu să faci cîntarea mea, Să-ți dau un pol nou și ferecat, Dupe fund de chimir băgat ! Începea țiganu cu de-ale lui, Ca la ușa cortului :

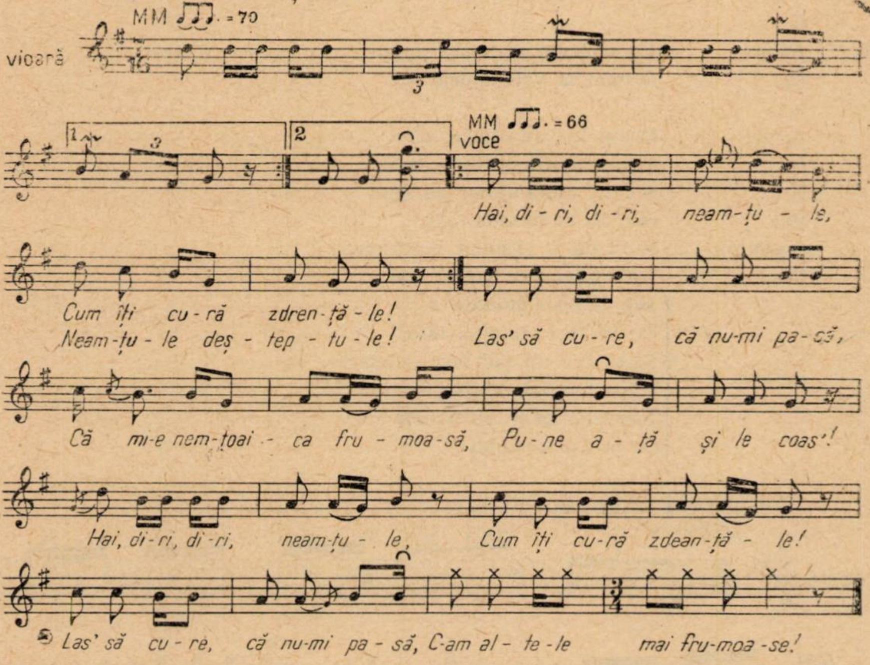
2. Cîntecul țiganului


MM ♩ = 110
vioară
voce
Șu-de, șu-de la da-ra,
Nici mo-le-te n-ai pi-le,
Nei-cu-li-ță șe
Nei-cu-li-ță șe
De cîn dras-ta-n n-ai cior-de
Și cior-da pe bar-bi-le
Nei-cu-li-ță șe
Nei-cu-li-ță șe

VI.	parlato	Măi țigane, dumneata, Asta nu-i cîntarea mea ! Nici polu nu ți-l-oi da, Și de cale mi-oi căta !
	Cc	Mai nainte că mergea, *măi*
	Ev_2	Neamțu-n cale întîlnea, *măi*
	G	Sta de bună ziua-i da
	Cc	Și neamțu că-i mulțumea, *măi*
	Cv	Dar ciobanu că-i spunea, *măi*
	parlato	Măi neamțule, dumneata, Tu să-mi faci cîntarea mea ! Să-ți dau un pol nou și ferecat,

parlato
Dupe fund de chimir băgat !
Începe neamțu cu de-ale lui,
Ca să ia polu ciobanului :

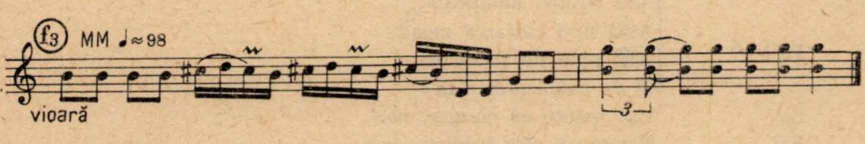
3. Cîntecul neamțului


MM ♩♩♩. = 70
vioară
MM ♩♩♩. = 66
voce
Hai, di - ri, di - ri, neam-țu - le,
Cum îți cu - ră zdren - ță - le!
Neam-țu - le deș - tep - tu - le! Las' să cu - re, că nu-mi pa - să,
Că mi-e nem-țoai - ca fru - moa - să, Pu - ne a - ță și le coas'!
Hai, di - ri, di - ri, neam-țu - le, Cum îți cu - ră zdean - ță - le!
Las' să cu - re, că nu-mi pa - să, C-am al - te - le mai fru-moa - se!

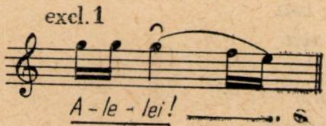
VII.

parlato
Măi neamțule, dumneata,
Asta nu-i cîntarea mea !
Nici polu nu ți-l-oi da,
Și de cale mi-oi căta !

Cc. Mai nainte că mergea, *măi*
E Român în cale-ntîlnea, *măi*
Ec Sta de bună ziua-i da.


f3
MM ♩≈98
vioară

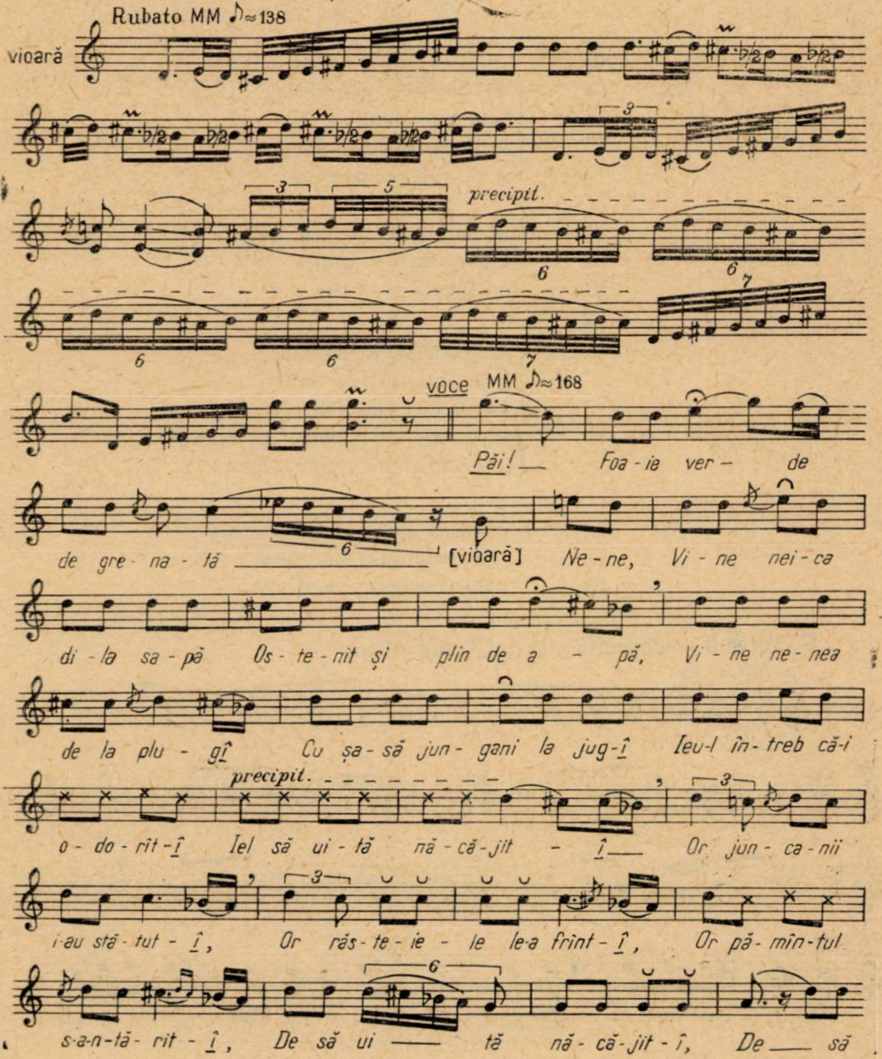
VIII.

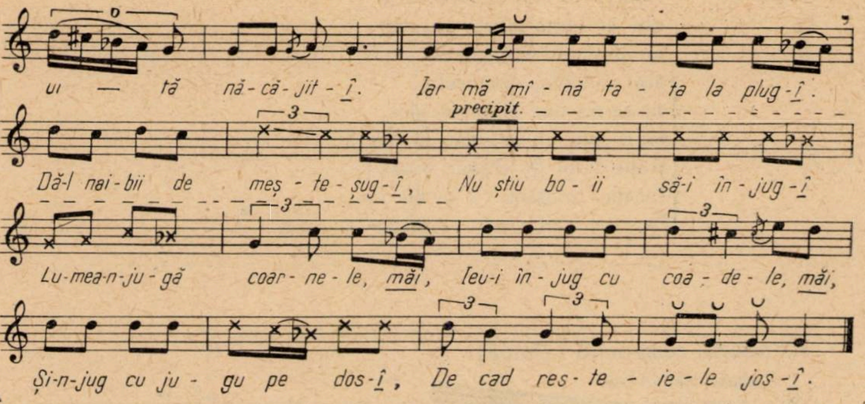

excl. 1
A - le - lei!

Avc Român în cale-ntîlnea, *măi*
Cc Sta de bună ziua-i da, *măi*
Ec Şi românu-i mulţumea.

parlato
Măi române, dumneata,
Ia să-mi faci cîntarea mea,
Să-ţi dau un pol nou şi ferecat
Dupe fund de chimir băgat!
Începea românu cu de-ale lui,
Ca cînd vine seara obosît de la plug:

4. Cîntecul românului (Doină)


Rubato MM ♪≈138
vioară
precipit.
voce MM ♪≈168
Păi! — Foa-ie ver-de
de gre-na-tă ______ [vioară] Ne-ne, Vi-ne nei-ca
di-la sa-pă Os-te-nit şi plin de a-pă, Vi-ne ne-nea
de la plu-gî Cu şa-să jun-gani la jug-î Ieu-l în-treb că-i
precipit.
o-do-rît-î Iel să ui-tă nă-că-jit-î___ Or jun-ca-nii
i-au stă-tut-î, Or răs-te-ie-le le-a frînt-î, Or pă-mîn-tul
s-a-n-tă-rit-î, De să ui — tă nă-că-jit-î, De___ să


ui — tă nă-că-jit-î. Iar mă mî-nă ta-ta la plug-î.
precipit.
Dă-l nai-bii de meș-te-șug-î, Nu știu bo-ii să-i în-jug-î
Lu-mea-n-ju-gă coar-ne-le, măi, Ieu-i în-jug cu coa-de-le, măi,
Și-n-jug cu ju-gu pe dos-î, De cad res-te-ie-le jos-î.

f₂

IX.

parlato
Măi române, dumneata,
Asta nu-i cîntarea mea !
Nici polu nu ți-l-oi da,
Și de cale mi-oi căta !

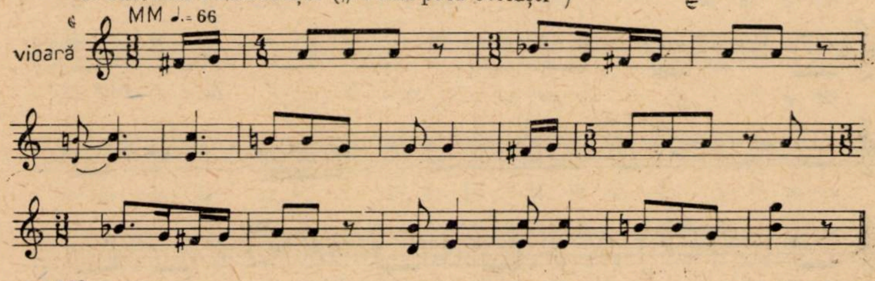
C Mai nainte că mergea, *măi*
E Rumâncuța c-o-ntîlnea, *măi*
Ec Rumâncuța c-o-ntîlnea.
f2

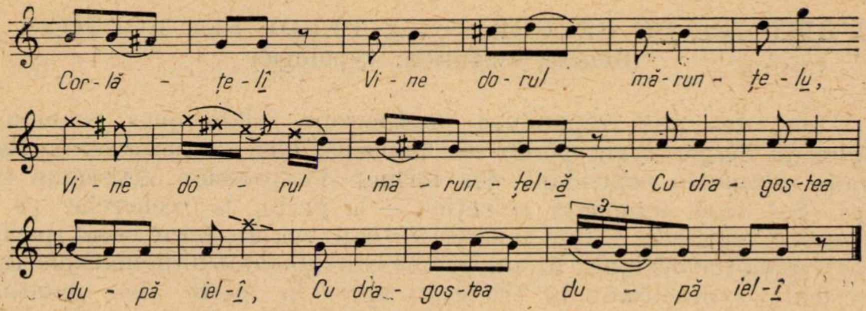
parlato
Romăncuțo, dumneata,
Neica mînca-ți-ar limba !
Tu să faci cîntarea mea,
Să-ți dau un pol nou și ferecat
Dupe fund de chimir băgat !

X.

A(v)c Sta de bună ziua-i da, *măi*
Cc Și romănca-i mulțumea, *măi*
Ec Dar ciobanu c-o-ntreba :

5. Cîntecul romăncuței („Pe deal pe la Corlățel")


MM ♩.=66
vioară
voce
Foa-ie ver-de de-ge-țe-lî Pe deal pe la


Cor-lă - țe-lĭ
Vi-ne do-rul mă-run- țe-lu,
Vi-ne do - rul mă - run - țel-ă
Cu dra - gos-tea
du - pă iel-î,
Cu dra - gos-tea du - pă iel-î
3

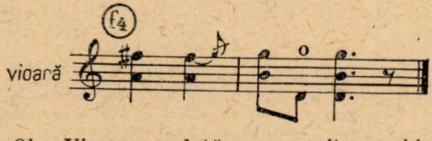
Obs. Se cîntă melodia cîntecului de încă trei ori, cu variații mari!

Decît, puică, testemelĭ
Să le-mpărțim amîndoi,
Testemel cu floare-albastră,
Inimă friptă și arsă,
Dacă mi-a fost mintea proastă.
[Interludiu instrumental, bazat pe măsurile ||: 9 — 12 :||
ale „cîntecului romăncuței"]
Cine-nșală pe voinic?
Cîrpele de borangicĭ
Și gheata cu tocul micĭ.
Pe femeie cine-o-nșală?
Pălăria pe-o sprînceană
Și mustața găbioară,
Aste două mă omoară.
Aste două de n-ar fi,
Omu n-ar mai bătrîni.
Aste două dacă este,
Omu de-aia bătrînește.

XI.

parlato {Romăncuțo, dumneata,
Neica mînca-ți-ar limba!
Asta ie cîntarea mea!

f2
A(v) La verdeață să trăgea,
D Puțin dragoste făcea, *măi*
Cc Mergea și să cununa, *măi*
Cv Două oi că-mi cumpăra, *măi*
Evc Și din două făcea patru,
F Și din patru făcea optĭ,
Ev_2 Iacă e tîrla la locĭ,
Ec Iacă e tîrla la locĭ.



Obs. Vioara acordată cu un semiton mai jos. Vocea e notată în raport cu vioara, dar scrisă cu o octavă mai sus.

L'HISTOIRE DU BERGER QUI A PERDU SES MOUTONS

(Genèse, évolution, typologie)

L'une des plus répandues productions folkloriques roumaines, l'histoire du berger ayant perdu ses moutons, bien qu'unitaire, en ligne générale, comporte cependant des formes d'expression artistique très variées. Ses trois moments essentiels — la perte, la recherche et la découverte (éventuelle) — sont concrétisés dans : a) un chant vocal (parfois un Nöel) monothématique ; b) un poème instrumental bithématique (une partie lente symbolisant la tristesse, après la perte des moutons, suivie d'une mélodie de danse exprimant la joie de les avoir retrouvés ou de l'illusion de les avoir trouvés) entremêlé parfois de l'explication verbale de l'action ; c) une ballade dans le style récitatif-épique, et d) certaines réalisations dramatiques.

L'auteur ne se propose pas de réaliser l'analyse de chaque forme de la pièce, mais seulement d'en expliquer certaines étapes de sa genèse et de la cristallisation de divers types. C'est ainsi que l'on avance l'hypothèse de l'origine de l'histoire, dans le complexe des croyances populaires exigeant la chasteté des bergers, et qu'il ne s'agit que de l'exposé, à des fins morales, des conséquences de la transgression de cet impératif.

L'argumentation s'étaye de l'analyse de quelques variantes ainsi que de certaines informations plus amples d'ordre ethnographique. On considère que le chant monothématique en est la forme plus ancienne du conte, le poème instrumental représentant une forme plus évoluée ; quant à la ballade, elle n'est que la réplique ironique des agriculteurs de Munténie, à cette histoire colportée par les bergers transylvains de transhumance. Les trois formes de la pièce sont présentées dans l'annexe.

PUNCTE DE VEDERE ÎN CERCETAREA ETNOGRAFICĂ A INVENTARULUI AGRICOL ARHAIC ROMÂNESC*

GEORGETA MORARU-POPA

Lucrarea încearcă să schițeze cîțiva factori importanți, indispensabili reconstituirii etapelor principale ale evoluției uneltelor agricole folosite, din cele mai vechi timpuri, pe teritoriul României. Reconstituirile sînt necesare atît studiilor de etnografie agrară, cît și lămuririi unor probleme de interes comun privind etnografia, arheologia și alte discipline ale istoriei culturii materiale românești.

Lucrul pămîntului a constituit una din principalele ocupații ale populațiilor carpato-danubiene, bazinul Dunării fiind considerat de specialiști drept una din regiunile clasice pentru agricultură încă din neolitic[1]. Cu toate acestea, studiile întreprinse pînă acum, pe linia reconstituirii inventarului agricol arhaic, s-au lovit de o serie de dificultăți, datorate lapidarelor și uneori controversatelor informații furnizate de izvoarele preistorice și antice.

Este îndeobște cunoscut că primele știri scrise privitoare la cultivarea pămîntului în spațiul carpato-balcanic sînt de dată mult mai tîrzie (sec. V î.e.n.)[2], în comparație cu cele mai vechi atestări arheologice, ilustrînd deci o realitate mai recentă din istoria acestei ocupații. În general, majoritatea acestor știri, transmise de scriitorii antici sub forma unor observații, au un conținut controversat. Ele atestă cultivarea pămîntului la geto-daci, cultura anumitor cereale[3], dînd accidental amănunte asupra uneltelor agricole[4] și mai puțin asupra tehnicilor

---

* Într-o formă succintă am prezentat această lucrare ca o comunicare intitulată *Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic*, la sesiunea Institutului de etnografie și folclor din 24—26 iulie 1967.

[1] V. Pârvan, *Dacia — civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, București, Edit. științifică, 1958, p. 153.

[2] Herodot, *Istorii*, cărțile IV și V; vezi *Izvoare privind istoria României*, vol. I, București, Edit. Acad., 1964.

[3] Herodot, IV, 17—18; Arrianus, *Anabasis*, I, 3—4; P. Ovidius Naso, *Tristele*, III, 10, 46—62; Columella, VII, 2; Strabon, XI, 97, XVIII, 25, 34, 44; Galenus, *De alimentator facult.*, lib. I, C. 13; Aelianus, *Variae historiae*, III, 39; V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926, p. 132—133.

[4] P. Ovidius Naso, *Tristele*, V, 10, 23—24.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 251—262, București, 1968

agricole[5]. Relaţiile agrare ignorate de scriitorii antici sînt indirect reflectate doar de unele izvoare epigrafice[6].

Cele mai numeroase informaţii referitoare la istoria uneltelor agricole folosite pe teritoriul României ni le furnizează vestigiile scoase la iveală de săpăturile arheologice : uneltele agricole, grînele carbonizate, pleava de cereale din pasta ceramică, urmele de paie imprimate pe bulgării de lipitură arsă, rîşniţele etc. Informaţiile arheologice în legătură cu străvechile unelte agrare nu sînt însă pe deplin edificatoare pentru reconstituirea unui inventar confecţionat în marea lui majoritate din lemn, material prin excelenţă perisabil. Au ajuns pînă la noi doar unelte sau fragmente de unelte din materiale mai durabile : piatră, corn, bronz sau fier. Din această cauză, majoritatea încercărilor de interpretare a izvoarelor scrise şi arheologice referitoare la inventarul agricol arhaic au dus la concluzii diferite, problema reconstituirii sale rămînînd în bună măsură deschisă pînă astăzi.

În general, istoria uneltelor agricole folosite pe teritoriul României nu a constituit un subiect de sine stătător, fiind cercetată la noi parţial în cadrul unor capitole ale istoriei agriculturii româneşti, şi aceasta la rîndul său destul de puţin studiată. Arheologii s-au ocupat tangenţial de agricultura preistorică şi antică, oprindu-se mai mult asupra plugului folosit de geto-daci, subiect la prima vedere banal, dar care, odată abordat, s-a dovedit foarte dificil de tratat, suscitînd un interes cu totul deosebit[7].

Dată fiind această situaţie, rezultatele cercetărilor etnografice pot contribui la rezolvarea corectă a reconstituirii inventarului agricol arhaic. Dispunînd de un bogat material comparativ contemporan, ele vin să completeze şi totodată să valorifice multe din materialele arheologice care la prima vedere par greu de înţeles. Reconstituirea tipurilor arhaice de unelte agricole, precum şi stabilirea vechimii, răspîndirii, importanţei economice şi apartenenţei etnice a acestora, este necesară şi posibilă în conexiune cu problemele ridicate de studiul materialelor etnografice culese de pe teren.

Dar şi cercetările de etnografie agrară efectuate pînă acum[8] nu au urmărit decît sporadic problema uneltelor agricole. Studiul acestor unelte s-a dovedit a fi complicat, din cauza bogatului şi variatului material documentar, greu de selecţionat şi mai ales de interpretat, aparţinînd unor epoci cu totul diferite, începînd cu cele contemporane şi sfîrşind cu cele preistorice. Probleme dintre cele mai dificile şi contradictorii a ridicat cercetarea inventarului agricol contemporan, în special a celui folosit la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea. În această perioadă, constatăm pe întreaga ţară, pe lîngă uneltele de provenienţă industrială, o mare uniformitate a principalelor tipuri de unelte agricole, de tradiţie feudală, alături de care apar surprinzătoare elemente de caracter arhaic, ce nu pot fi atribuite nici perioadei moderne şi nici celei feudale. Necunoaşterea temeinică a tuturor aspectelor inventarului agricol contemporan, analiza nediferenţiată a lor, a condus la accentuarea unei laturi în detrimentul celorlalte, dînd naştere unor confuzii care nu au nimic comun cu realitatea etnografică a ţării noastre.

---

[5] Horaţiu, *Carmina*, III, 24, 10—16.

[6] Pe acestea le posedăm în special din epoca romană ; vezi V. Pârvan, *Gerusia din Callatis*, în ARMSI, s. II, t. XXXIX, 1920 ; CIL, III, 14447.

[7] C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Însemnări asupra agriculturii preistorice de pe pămîntul românesc*, Bucureşti, 1922 ; V. Pârvan, *Getica...*, Bucureşti, 1926 ; V. Canarache, *Uneltele agricole pe teritoriul R.P.R. în epoca veche*, în ,,SCIV'', I, 1950, p. 83—109 ; A. Bodor, *Contribuţii la problema agriculturii în Dacia înainte de cucerirea romană*, în ,,SCIV'', VII, 1956, p. 253—266 ; Radu Florescu, *Agricultura în Dobrogea la începutul stăpînirii romane*, în ,,SCIV'', VII, 1956, p. 367—392 ; I. H. Crişan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechinţa de Mureş (plugul la geto-daci)*, în ,,SCIV'', 1960, nr. 2, p. 285—299 ; D. V. Rosetti, *Un depozit de unelte, cîteva stampile anepigrafice şi o monedă din a doua epocă a fierului*, în ,,SCIV'', XI, 2, 1960 ; I. Berciu şi Al. Popa, *Depozitul de unelte de pe muntele Strîmbu de lîngă Grădiştea Muncelului*, în ,,SCIV'', XIV, 1963 ; I. Glodariu şi M. Cîmpeanu, *Depozitul de unelte agricole de la Dedrad (rn. Reghin)*, în ,,SCIV'', nr. 1, 1966 ; Georgeta Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 12, 1967, nr. 3, p. 213—221 etc.

[8] Ion Ionescu de la Brad, *Excursion agricole dans la plaine de la Dobroudja*, Constantinopol, 1850 ; idem, *Agricultura română din judeţiulu Dorohoiu*, Bucureşti, 1866 ; idem, *Agricultura română din judeţiulu Mehedinţi*, Bucureşti, 1868 ; idem, *Agricultura română din ju-*

În lucrarea de faţă, ne vom referi la uneltele agricole româneşti confecţionate parţial sau în întregime din lemn, în legătură cu care informaţiile istorico-etnografice sînt mai puţin precise. Dintre acestea, ne vom opri mai mult asupra plugului, instrumentul agricol cel mai complex, a cărui apariţie a influenţat dezvoltarea ulterioară a agriculturii[9].

★

Confruntarea materialelor contemporane cu cele antice comportă studii de etnografie comparată aprofundate, pentru elucidarea multitudinii implicaţiilor ridicate de reconstituirea inventarului agricol arhaic. O condiţie esenţială este ca stabilirea „paralelelor etnografice" între materiale care aparţin unor epoci cu totul diferite să evite simpla confruntare şi interpretare a unora prin altele, deoarece condiţiile şi organizarea societăţii antice difereau mult de cele actuale. De aceea, este necesară o cunoaştere corectă şi amănunţită atît a istoriei vechi şi a informaţiilor etnografice care s-au mai păstrat, cît şi a realităţilor etnografice contemporane, cunoaştere posibil de realizat doar prin prisma unor cercetări specializate de paleoetnografie, în cazul nostru de paleoetnografie agrară. Scopul acestei discipline etnografice este ca, pornind de la materialul etnografic contemporan şi folosind toate informaţiile pe care arheologia şi izvoarele scrise, antice sau feudale, le pot furniza, să reconstituie întreaga istorie a agriculturii şi implicit a inventarului agricol folosit pe teritoriul României, începînd cu cele mai timpurii atestări ale sale pînă în zilele noastre.

Prin confruntarea comparativă a materialelor furnizate de izvoarele antice cu cele contemporane, cercetările de paleoetnografie agrară nu urmăresc găsirea unor forme identice de unelte, care s-au perpetuat aidoma de-a lungul generaţiilor, ci doar a unor tipuri de unelte care în anumite condiţii şi-au găsit aplicarea secole de-a rîndul, întîlnindu-se

---

deciulu Putna, Bucureşti, 1869; Tudor Pamfile, *Agricultura la români*, Bucureşti, 1913; Romulus Vuia, *Hautes cultures en terrasses en Transylvanie*, Copenhaga, 1938; Valeriu Buturǎ, *Agricultura în terase în zonele înalte ale Carpaţilor româneşti*, Cluj, 1964; Romulus Vulcănescu, *Agricultura de munte în vestul Carpaţilor Meridionali*, în „REF", tom. 12, 1967, nr. 2, p. 89—99; idem, *Agricultura în Clisura Dunării*, Craiova, 1967.

[9] Georgeta Moraru-Popa, *Din istoria plugului românesc*, lucrare în mss.

astăzi ca vestigii etnografice, mai mult sau mai puțin asemănătoare cu cele folosite în antichitate. Continuarea folosirii acestora nu trebuie privită ca o neîntreruptă și generală utilizare a unor unelte agricole din neolitic și pînă în vremurile noastre. De multe ori, s-a putut întîmpla ca în anumite împrejurări acestea să fi dispărut sau ca aria lor de răspîndire să se fi limitat doar la unele zone izolate în care s-au refugiat, iar datorită unor împrejurări social-economice și politice, de cele mai multe ori vitrege, să asistăm la reapariția lor bruscă[10].

Fiind vorba de o perioadă de timp foarte îndepărtată, pentru reconstituirea inventarului agricol arhaic este necesară folosirea unei metodologii complexe, în stare să elucideze multiplele implicații ale acestei probleme, care vor face obiectul unui studiu aparte.

Așa cum am menționat mai sus, în reconstituirea inventarului agricol arhaic românesc trebuie să avem în vedere o serie de factori care au conlucrat și au determinat apariția și utilizarea tipurilor de unelte agricole caracteristice zonei carpato-danubiene. În principal, aceștia sînt factori de ordin geografic, economic, demografic etc., strîns legați de condițiile locale, la care s-au adăugat o serie de influențe externe, de mai mică sau mai mare importanță, preluate și modificate însă în funcție de necesitățile cultivatorilor din aceste regiuni.

Pentru ca reconstituirea unei unelte agricole arhaice să fie cît mai corectă, este necesară, în primul rînd, o perfectă cunoaștere a *complexului social-istoric* căruia îi aparține unealta respectivă. Studierea sa trebuie făcută în contextul *stadiului de dezvoltare al forțelor de producție* caracteristic epocii respective, al evoluției tehnicii în general. Urmărind evoluția uneltelor agricole, pe parcursul evoluției forțelor de producție, se poate sesiza de ce sau în ce împrejurări uneltele au evoluat sau nu. Se poate astfel preciza cu exactitate cărei epoci sau căror epoci este reprezentativă o unealtă agricolă și cînd aceasta rămîne doar un vestigiu, care supraviețuiește în virtutea anumitor necesități sau tradiții.

Cunoașterea stadiului de evoluție al forțelor de producție este necesară, în special, pentru precizarea tipologiei uneltelor agricole compuse, din care s-au păstrat doar fragmente. În acest caz, stabilirea corespondențelor cu materialele etnografice contemporane, care ne-ar putea servi ca bază de reconstituire, este destul de dificilă, deoarece multe din uneltele agrare folosite pînă astăzi au supraviețuit prin transformarea lor în unelte specializate pentru cu totul alte munci agricole.

Elocvent este următorul exemplu : pentru precizarea tipologiei aratului folosit de geto-daci, nu s-a putut lua ca bază de reconstituire tipul de plug, patrulater și asimetric, caracteristic agriculturii medievale românești. Au trebuit căutate forme de pluguri derivate din tipuri arhaice, forme rudimentare și incipiente ale unui instrument de arat care spărgea pămîntul fără a răsturna brazda. Într-o lucrare mai veche, am reușit să stabilim o filiațiune între aratrul antic și rarița din vremea noastră[11].

---

[10] Dacă ar fi să exemplificăm, cazuri similare avem în timpul așa-zisei „alimentații de foamete", cînd populația este nevoită să revină forțat la forme arhaice de hrană ; vezi I. Claudian, *Alimentația poporului român*, București, 1939.

Perfecționarea uneltelor agricole mai trebuie studiată și corelată cu dezvoltarea meșteșugurilor și a ocupațiilor tradiționale caracteristice, cu *evoluția întregii vieți economice*, urmărind perioadele de avînt și decădere pe care aceasta le-a cunoscut de-a lungul istoriei, precum și cauzele social-economice și politice care au condus la ele[12].

Fenomenul fiind reversibil, trebuie să ținem seama și de repercusiunile pe care le-a produs apariția uneltelor agricole perfecționate asupra dezvoltării agriculturii, iar aceasta la rîndul său, asupra dezvoltării economice și sociale a societăților omenești care le-au folosit. Analizînd evoluția întregii vieți economice românești, putem observa cum apariția uneltelor agricole perfecționate a coincis întotdeauna cu perioadele de avînt economic și afirmare pe plan politic a societăților umane de la Dunărea de Jos. Cercetările din ultimul timp atribuie înfloritoarelor culturi ale neoliticului tîrziu din sud-estul Europei folosirea plugului atelat cu vite cornute[13], invenție tehnică crucială în istoria agriculturii. Apariția celor două piese din fier ale aratrului geto-dac, care presupun un tip de aratru foarte evoluat, coincide cu perioada de maximă înflorire economică și afirmare politică a societății geto-dacilor[14]. De asemenea, apariția plugului feudal este documentată la noi începînd cu perioada de avînt economic, ce a premers epocii închegării statelor feudale românești[15].

Studiul *mediului social economic* în care o unealtă agricolă a fost întrebuințată ne poate indica o serie de amănunte suplimentare pentru reconstituirea acesteia. Astfel, unele vor fi fost uneltele agricole folosite în centrele antice importante, aristocrația avînd toate posibilitățile de procurare a celor mai perfecționate unelte ale vremii, unele din ele de o surprinzătoare asemănare cu cele folosite pînă în zilele noastre (de exemplu, seceri, hîrlețe, coase din fier), și altele vor fi fost uneltele folosite în mediul rural, unde milenii întregi lemnul a constituit materialul de bază pentru confecționarea uneltelor, de aici și persistența celor mai arhaice tipuri de unelte în lumea satului. Din această cauză, deosebirile dintre uneltele agricole folosite în mediul urban și cele din mediul rural vor fi fost mari, chiar dacă tipologic erau asemănătoare; eficacitatea, randamentul lor vor fi diferit foarte mult.

---

[11] Georgeta Moraru-Popa, *op. cit.*, în „REF”, tom. 12, 1967, nr. 3, p. 214–215. Prima apropiere între cele două instrumente o face V. Pârvan în *Getica*..., p. 138.

[12] Dacă ne-am referi la o perioadă recentă din istoria agriculturii românești din ultimele secole, am putea surprinde o serie de fluctuații în practicarea ocupației agricole, datorate împrejurărilor politice prin care au trecut țările române, explicînd totodată și aspectele contradictorii ce caracterizează inventarul agricol românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea; vezi capitolele de viață economică din *Istoria României*, vol. III–IV, București, Edit. Acad., 1964.

[13] Vladimir Dumitrescu și Tancred Bănățeanu, *À propos d'un soc de charrue primitive, en bois de cerf, découvert dans la station néolithique de Căscioarele*, în „Dacia”, N. S., IX, 1965, p. 59–67.

[14] *Istoria României*, vol. I, p. 268–270.

[15] N. Edroiu și P. Gyulai, *Evoluția plugului în țările române în epoca feudală*, în „Acta Musei Napocensis”, II, 1965; V. Neamțu, *Contribution à l'étude du problème des instruments aratoires utilisés au Moyen Age en Moldavie*, în „Revue roumaine d'histoire”, tom. IV, 1967, nr. 4.

De altfel, această situaţie a continuat a fi caracteristică şi întregului ev mediu românesc, accentuîndu-se prin diferenţierea ivită între satele moşneneşti libere, păstrătoare a vechilor tradiţii de organizare social-teritorială a obştii săteşti, şi satele iobăgeşti aservite, iar mai nou prin diferenţierea socială tot mai pregnantă din cadrul aceluiaşi sat, datorită pătrunderii capitalismului. Desigur că la perpetuarea folosirii uneltelor de caracter arhaic a mai contribuit şi forma de economie natural-închisă, de tip feudal, care a durat multă vreme în România şi în care mica gospodărie ţărănească, cu puţinele ei resurse materiale avute la dispoziţie, le-a preluat şi cu unele modificări le-a folosit pînă în secolul al XX-lea.

Raritatea unor unelte agricole perfecţionate în mediul rural îşi mai găseşte explicaţia în însăşi forma de organizare a satului devălmaş românesc, în care unelte de genul plugului foloseau întregii comunităţi. S-au păstrat pînă tîrziu rămăşiţele unor vechi forme de asociere în muncă cu astfel de unelte, sub forma „tovărăşiilor de plug”, a „plugului satului” (efort colectiv pentru desţelenirea pămîntului) sau a „clăcilor” pentru efectuarea diferitelor munci agricole[16].

În general, agricultorii şi-au creat inventarul agrar în funcţie şi în raport cu posibilităţile şi mai ales cu necesităţile izvorîte din natura regiunii în care trăiau. De aceea, analiza *factorilor geografici* poate explica o serie din cauzele apariţiei şi uneori ale menţinerii unor unelte agricole tradiţionale pînă în vremea noastră, precum şi multitudinea particularităţilor acestora de la o zonă la alta[17]. De altfel, permanenţa acestor factori geografici constituie pivotul pe care trebuie să se axeze cercetările de paleoetnografie agrară, cînd operează cu elemente culturale ale unor epoci istorice extreme. Condiţiile concrete de practicare a agriculturii din zonele de deal, munte sau cîmpie, au determinat existenţa unor game întregi de unelte agricole, fiecare din ele adaptată reliefului şi solului în care se foloseau.

Reconstituirea uneltelor agricole, în special a celor cu o construcţie complexă, de felul plugului, necesită în prealabil un studiu aprofundat al rostului funcţional al fiecărui element component în parte, precizare ce trebuie făcută în strictă corelare cu cadrul geografic în care unealta respectivă a fost folosită. În funcţie de natura solurilor, cu ierburi rădăcinoase şi vegetaţie de pădure defrişată, îşi vor fi conceput probabil plugul agricultorii geto-daci.

În privinţa uneltelor cu caracter arhaic din inventarul agricol actual, din cît am putut observa noi avem de-a face cu vestigii, enclave fragmentare şi disparate de străvechi unelte agricole, al căror număr raportat la scara realităţilor etnografice româneşti este mic, dar care, adunate cu grijă, printr-un mare efort de depistare și corelare, conform unei metodologii judicios întocmite, pot reface în mod surprinzător seria completă a uneltelor agricole folosite pe întreg teritoriul României, de la cele mai rudimentare pînă la cele mai evoluate[18]. Singurul inconvenient pentru cercetător îl constituie repeziciunea cu care aceste vestigii dispar, înainte de a fi adunate, datorită prefacerilor social-economice din ultimii ani. Folosirea unor asemenea vestigii, din epoca noastră, la reconstituirea vechilor unelte agricole nu trebuie făcută la întîmplare, ci după anumite coordonate, cît mai apropiate de realitățile istorice pe care vrem să le reconstituim, raportîndu-le la condițiile social-economice și împrejurările istorice specifice societăților de agricultori care au trăit pe teritoriul României.

---

[16] Fl. Lorinţ, *Tovărăşia de plug şi ceremonialul aratului în nordul regiunilor Argeş şi Oltenia*, în „Revista muzeelor”, nr. 1, 1967; K. Kós, *Plugul satului din colecţiile Muzeului etnografic al Transilvaniei*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1957–1958”, Cluj, 1958; H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I, Bucureşti, Edit. Acad., 1958, p. 225.

[17] La o concluzie asemănătoare ajung şi G. G. Gromov şi Y. F. Novikov, *Nekotorîie voprosi agroetnograficeskih issledovanii*, în „Sovietskaia etnografia”, nr. 1, 1967, p. 80–93; Y. F. Novikov, *Ghenezis pluga i etnografia*, în „Sovietskaia etnografia”, nr. 2, 1963, p. 98–111.

Explicînd menținerea elementelor arhaice din inventarul agricol contemporan, unii cercetători înclină a le considera rezultate ale izolării unor zone muntoase[19] de centrele urbane sau de marile trasee rutiere ale țării. Dar izolarea unor zone nu poate explica decît în parte păstrarea relictelor din inventarul agricol românesc, deoarece sînt numeroase cazurile în care acestea se întîlnesc în regiuni mai puțin ferite, deschise din punct de vedere geografic, cum sînt de exemplu cîmpia Dunării sau colinele Tutovei.

În România, majoritatea uneltelor agricole de caracter arhaic s-au păstrat în regiunile împădurite, pădurea constituind pînă în ziua de astăzi ,,zona economică cea mai păstrătoare a tehnicilor cu caracter primitiv..., agricultura noastră fiind legată de codru cel puțin tot atît de puternic cît și păstoritul"[20]. Pădurea a ocupat din totdeauna suprafețe imense, acoperind nu numai zonele de munte și deal, ci și o mare parte a cîmpiilor (Vlăsia de exemplu), însoțind totodată văile rîurilor din zonele de stepă pînă la vărsarea lor.

Datorită condițiilor grele de viață în care populația băștinașă de pe teritoriul României a trebuit să trăiască atît în primul mileniu al erei noastre, cît și în unele perioade ale epocii feudale, refugiindu-se din calea invaziilor în regiunile mai ferite, împădurite, se poate explica de ce pe alocuri au putut persista unele tipuri de unelte arhaice și de ce o serie din uneltele agricole românești au continuat a fi confecționate din lemn[21].

---

[18] Aceste vestigii deși ne sînt foarte utile în reconstituirea străvechiului inventar agricol, în ansamblul culturii noastre populare tradiționale, de multe ori sînt nesemnificative, trierea și precizarea importanței lor necesitînd un riguros control. Din această cauză, ele pot servi ca bază în reconstituirea evoluției unei unelte, a unor serii de unelte sau a unei vechi ocupații, și nicidecum în definirea unor comunități omenești contemporane, după cum nu arareori s-a încercat să se facă.

[19] Gunda Béla, *Ethnographica Carpathica*, Budapesta, Akademiai Kiadó, 1966, 418 p., atribuie păstrarea unor tipuri de unelte arhaice din Transilvania izolării unor zone de munte, lucru dezmințit nu numai de întreaga realitate etnografică a României, căci elemente arhaice asemănătoare se găsesc și în zonele de deal și cîmpie, ci de însăși istoria zonelor muntoase din țara noastră. De-a lungul istoriei, Munții Carpați nu au constituit un factor de izolare, fiind elementul geografic principal de unire a românilor din cele trei provincii istorice românești prin practicarea unor permanente schimburi de bunuri materiale și spirituale caracteristice.

[20] H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, p. 224–226; V. Mihăilescu, *Unitatea și funcțiunile pămîntului și poporului românesc*, în *Biblioteca informativă*, vol. I, 1943, Soc. rom. de geografie, afirma că ,,pădurea [...] a avut funcțiunea de legare laolaltă, nu numai a unităților de relief comparat (munți, dealuri și cîmpii), dar și a locuitorilor care au trăit mii de ani aici, în umbra și la adăpostul codrilor, așa cum arată între altele unele elemente de civilizație din neolitic pînă astăzi".

În România, defrișarea pădurilor a început mai tîrziu, desfășurîndu-se nesistematic, într-o „tehnică țărănească" arhaică [22], fapt care s-a reflectat asupra caracterului agriculturii românești în general și asupra uneltelor agricole în special. Tehnicile arhaice de folosire a pădurii : agricultura practicată în poieni defrișate, tehnicile silvo-pastorale, culesul din natură, apicultura sălbatică de pădure, tehnica vînătorii și pescuitului etc., au dat posibilitatea menținerii unor unelte de caracter arhaic pînă în zilele noastre[23]. Fie că se foloseau în poienile defrișate din zonele de munte și deal, fie în pădurile ce mărgineau rîurile leneșe de la cîmpie, uneltele agricole erau aceleași, cu mici modificări nesemnificative, datorate acomodării lor la relieful specific regiunii în care se utilizau, de aici și surprinzătorul *caracter unitar al inventarului agricol românesc.*

Dintre tehnicile primitive de practicare a agriculturii de pădure, cea mai caracteristică a fost practica „moinei sălbatice silvo-pastorale"[24], pe care cercetătorii agriculturii românești o consideră drept o „rămășiță culturală a dacilor"[25], strîns legată de dăinuirea satului devălmaș la români. Această tehnică agricolă primitivă, păstrătoare a unui inventar agricol arhaic, a supraviețuit pînă în secolul nostru, în zonele de munte[26] propice unor asemenea practici. Amintirea ei se mai regăsește în zonele de deal și cîmpie, unde defrișarea pădurii a întîrziat pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Păstrarea inventarului agricol arhaic se mai datorează și tradiției cultivării neîntrerupte, din cele mai vechi timpuri, a plantelor cerealiere : grîul, meiul, secara, orzul, ovăzul etc. De asemenea, contrar altor regiuni unde introducerea unor plante agricole noi a atras după sine schimbarea tehnicilor și uneltelor de muncă, în România introducerea porumbului și a cartofului, în condițiile menținerii sistemului moinei sălbatice silvo-pastorale de lucru al pămîntului, a determinat perpetuarea folosirii multor unelte arhaice în aceste domenii, prin transformarea lor în unelte specializate necesităților noilor culturi. Exemple de supraviețuire a unor astfel de unelte arhaice sînt multe, începînd cu rarițele[27] și sfîrșind cu bățul de săpat. În vremea noastră, marea majoritate a uneltelor agricole arhaice nu se mai păstrează în practicile cerealiere importante, ci în diferite munci agricole auxiliare, îndeosebi în grădinărit.

---

[21] H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 232–237, documentează amplu persistența uneltelor agricole arhaice românești.

[22] *Ibidem*, p. 281.

[23] *Ibidem*, p. 237–238.

[24] *Ibidem*, p. 274.

[25] George Maior, *Politica agrară la români*, 1906, p. 97 ; vezi și Horatiu, *Carmina*, III, 24, 9–16 ; H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 294.

[26] H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 293.

[27] H. H. Stahl, *Comentarii etnografice pe tema „Plugușorului"*, în „REF", tom. 10, 1965, nr. 2, p. 151–159, consideră rarița drept o unealtă specifică curăturilor de pădure, care „a dăinuit atîta vreme cît au dăinuit și procedeele agriculturii în defrișare" (p. 151).

Păstrarea unor tipuri străvechi de unelte agricole a mai fost determinată de persistența *factorilor demografici* în această zonă, ilustrînd continuitatea de viață și cultură pe teritoriul României a unor comunități omenești bine conturate, creatoare a inventarului agricol românesc, ce și-au transmis din generație în generație întreaga lor experiență de muncă. Agricultorii români au moștenit de la înaintașii lor acele unelte ce și-au dovedit eficiența în condițiile muncii agricole practicate în regiunile din nordul Dunării de jos și, împreună cu uneltele noi pe care le-au creat, le-au transmis urmașilor, de aici acea *persistență a inventarului agricol tradițional românesc*, care a surprins pe cercetători.

★

Asupra inventarului agricol arhaic românesc s-au exercitat o serie de influențe, care nu țin direct de societățile ce au trăit pe teritoriul României. Realitățile istorice arată că a existat în permanență un contact strîns cu regiunile vecine, foarte vizibil dacă ținem seama de așezarea României, într-o zonă de interferență a ariilor de influență sud-mediteraneene și central-europene. În această ordine de idei, se face necesară o analiză cît mai detaliată a înrîuririlor și impulsurilor culturale externe, exercitate asupra inventarului agricol românesc, începînd cu epoca neolitică și pînă în zilele noastre.

Aplicînd metoda comparativ-istorică în rezolvarea acestor probleme, se poate surprinde, în ansamblul inventarului agricol arhaic românesc, existența unui fond autohton de unelte agricole, bine conturat și delimitat, pe care s-au grefat o serie de influențe externe, ce țin de inovațiile tehnice ale tuturor timpurilor. Descoperirile arheologice, efectuate în ultimii ani la noi, atestă că populația carpato-balcanică a fost tot timpul la curent cu inovațiile tehnice ale vremii, pe care, însă, nu le-a preluat aidoma, ci în mod creator, într-o manieră proprie, adaptîndu-le și modificîndu-le, eliminînd acele elemente ce nu corespundeau nevoilor regiunii în care trăiau. Faptul nu trebuie scăpat din vedere, în ultimă instanță, necesitățile acestor regiuni și-au spus cuvîntul în alegerea uneltelor agricole corespunzătoare.

Cea mai veche și mai pregnantă influență ce s-a exercitat asupra inventarului agricol românesc a fost *influența mediteraneană*, începînd cu neoliticul timpuriu și culminînd cu perioada cuprinsă între sfîrșitul mileniului I î.e.n. și primele secole ale erei noastre, raportul schimbîndu-se apoi, spre sfîrșitul primului mileniu al erei noastre, în favoarea influențelor central-europene.

Influenței mediteraneene i se datoresc multe din asemănările inventarului agricol românesc cu cel din lumea mediteraneană, cu corespondențe pînă departe în sudul Franței și Spaniei. Urmărind această problemă, putem observa că avem de-a face cu elemente comune, răspîndite pe un vast teritoriu, care începe din Spania și continuă fără întrerupere pînă în Asia Mică, în așa-zisul ,,spațiu circummediteranean'', teritoriu în care se înglobează și România. Aceste elemente comune, asemănătoare, au o vechime foarte mare, putîndu-le considera urme ale unor străvechi culturi agricole neolitice din bazinul Mării Mediterane[28].

---

[28] Studiile întreprinse asupra difuzării economiei agricole, pe baza metodei radiocarbonului, atestă că, între 5200 și 4000 î.e.n., asistăm la o difuzare a economiei agricole dinspre Mediterana prin Balcani spre centrul Europei; vezi Clark I. G. D., *Radiocarbon Dating and*

În special pentru începuturile agriculturii, multe din uneltele agricole, descoperite la noi, prezintă asemănări izbitoare cu cele din sud sau cu cele din Orientul Apropiat[29].

Dintre influenţele mediteraneene cele mai importante şi totodată hotărîtoare au fost influenţele *culturii greceşti şi ale culturii romane*, teritoriul României aflîndu-se la intersecţia dintre elenism şi romanism[30].

Influenţa culturii romane s-a exercitat nu numai asupra inventarului agricol, ci în toate domeniile vieţii materiale şi spirituale geto-dacice, accentuîndu-se mai ales după cucerirea Daciei de către armatele lui Traian. Aşa cum sublinia V. Pârvan, cultura romană s-a putut impune dacilor fiind o cultură prin excelenţă de circulaţie ţărănească, contribuind astfel la apariţia „romanismului agricol al Daciei şi al Moesiei Inferioare care a rezistat de-a lungul întregului ev mediu pînă în zilele noastre”[31].

În analiza uneltelor agricole arhaice, trebuie să nu uităm de *unitatea culturală a triburilor nord şi sudic tracice*, precum şi de înrudirea lor cu *cultura triburilor ilirice*. Acestor populaţii de neam tracic le sînt comune multe din elementele culturii materiale şi spirituale, fapt care se resimte şi astăzi în cultura populară sud-est europeană. De asemenea, nu trebuie să scăpăm din vedere *influenţa celtică* asupra inventarului agricol de tip La Tène de pe teritoriul României, influenţă care, după părerea noastră, a fost mult mai substanţială decît au presupus-o arheologii pînă acum.

În privinţa *influenţei slave* asupra inventarului agricol românesc, considerăm că acele corespondenţe lingvistice de origine slavă din vocabularul limbii române, subliniate de unele cercetări, nu reflectă pe deplin realităţile etnografice de la noi. Într-adevăr, în vocabularul limbii române întîlnim şi termeni slavi, ce desemnează însă unele unelte agricole de veche tradiţie, cunoscute din epocile anterioare venirii slavilor în aceste zone. În această privinţă, credem că nu poate fi vorba decît de paralelisme lingvistice, create prin convieţuirea şi asimilarea slavilor de populaţia băştinaşă românească. Acestora li s-au adăugat ulterior alţi termeni de provenienţă feudală, precum şi o serie de confuzii terminologice intervenite în ultimele secole (de exemplu, sub denumirea de plug au fost incluse toate tipurile de unelte agricole folosite la aratul pămîntului).

Analizînd inventarul agricol arhaic românesc, în perspectiva istorică a evoluţiei sale, şi precizînd pe baza unor minuţioase investigaţii arheologice, istorice, etnografice, româneşti şi străine, epoca apariţiei şi seria evolutivă a fiecărei unelte agricole, în contextul întregii istorii

---

the Spread of Farming Economy, în „Antiquity”, 39, 1965, p. 45—48. Concluzia aceasta este confirmată şi de ultimele cercetări întreprinse asupra neoliticului aceramic de pe teritoriul României; vezi D. Berciu, *Zorile istoriei în Carpaţi şi la Dunăre*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1966.

[29] De exemplu, secera confecţionată dintr-un mîner de os, în care se aflau dinţi mărunţi de silex, descoperită la Valea Răii, jud. Vîlcea, este identică ca formă cu cele descoperite în Palestina în grota El Vad, sau cu cele descoperite în Egipt, Spania şi Bulgaria.

[30] Vezi *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Huitième Congrès international d'archéologie classique, Paris, 1963 — privind influenţele greco-romane asupra civilizaţiilor din Balcani, ţările dunărene şi Polonia.

[31] V. Pârvan, *Dacia — civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, p. 153, 154.

a regiunii carpato-danubiene, se poate constata că, în a doua jumătate a mileniului întîi al erei noastre, nu se poate vorbi de o preluare a unor unelte agricole de la popoarele care au trecut pe teritoriul țării noastre, de către populația românească cu o tradiție milenară în ceea ce privește practicarea agriculturii[32].

În privința originii unor unelte agricole specifice epocii feudale, cum este de pildă plugul asimetric, apărut în părțile noastre în epoca feudală, încă nu putem da un răspuns sigur, părerile fiind împărțite și contradictorii[33].

Dat fiind că, în antichitate, în aceste regiuni a existat un fond cultural unitar indo-european al populațiilor traco-ilirice, pe care popoarele de astăzi le-au moștenit, pentru reconstituirea inventarului agricol arhaic se impune *cunoașterea materialelor etnografice contemporane din țările vecine*, în special a celor din Peninsula Balcanică[34]. Studiul materialelor etnografice din țările vecine prezintă un mare interes în limpezirea unor probleme foarte controversate, legate de apartenența etnică a unor materiale etnografice comune. Dacă pentru uneltele agricole rudimentare nu sînt necesare astfel de investigații fiindcă sînt specifice tuturor populațiilor agricole, pentru uneltele agricole mai complexe, care au apărut mai tîrziu în istoria culturii, sînt încă necesare studii atente de paleoetnografie agrară.

Multe din discuțiile — nu pe deplin fructuoase —, ce le relevă literatura de specialitate, s-au datorat în mare parte lipsei de informare, limitării documentării numai la materialele caracteristice zonei carpato-balcanice. Astfel, studiind problema răspîndirii plugului pe glob, am putut constata că, de fapt, realitățile etnografice din spațiul carpato-balcanic se înglobează organic într-o vastă zonă ce se întinde de la Oceanul Atlantic pînă departe în Asia, ținînd de caracteristicile mediului fizico-geografic al zonei temperate. În această zonă, principalele tipuri de plug sînt în linii mari asemănătoare, prezentînd particularități de la o regiune la alta, în funcție de caracteristicile și de necesitățile locale, precum și de proporția, mai mare sau mai mică, în care uneltele agricole arhaice au supraviețuit pînă astăzi[35].

---

[32] Y. F. Novikov, *Ghenezis pluga i etnografia*, p. 101—102, studiind problema rădăcinilor tradiției tehnicii, ajunge la concluzia că este total depășită părerea acelora care susțin că popoarele migratoare au adus pe locurile noi unde s-au așezat, cu condiții de climă și sol deosebite, vechile unelte și tehnici de lucru al pămîntului din regiunile de origine.

[33] Asupra originii plugului feudal s-au purtat discuții contradictorii, neajungîndu-se la o concluzie definitivă nici pînă astăzi. Unii cercetători susțin originea germanică a plugului, alții pe cea slavă, iar mai recent începe să se contureze o a treia opinie, după care plugul compus, feudal, a apărut prin perfecționarea treptată a tipurilor romanice de plug, în prima jumătate a mileniului întîi al erei noastre, fixînd regiunea de formare a lui la marginea de nord a zonei mediteraneene, în contact cu tehnica din Europa centrală și danubiană ; A. G. Haudricourt, Mariel Jean-Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, p. 348—368.

[34] Este știut că cele două piese lucrătoare din fier, ale aratrului folosit de geto-daci, au fost utilizate și pe teritoriul Bulgariei, ceea ce arată că în antichitate aria lui de răspîndire a cuprins și acest teritoriu. Din cauza unor împrejurări social-economice și politice diferite, în cursul evului mediu pe teritoriul României s-a generalizat plugul, folosirea aratrului limitîndu-se doar la anumite zone. În sudul Dunării au continuat a fi utilizate cu unele modificări vechile tipuri de aratru, ce ne pot folosi ca material informativ pentru reconstituirea aratrului antic. Vezi H. Vakarelski, *Izî vescestvenata kulturna Bălgariia — Rala*, în „Izvestiia na narodniia etnografski muzei vî Sofia", VIII—IX, 1929, p. 88 ; J. N. Vîjarova, *O proishojdenii bolgarskih pahotnîh orudii*, Moscova, 1956 ; V. Marinov, *Prinos kîm izuciavaneto na bita i kulturata na turțite i gagauzite v severoiztocina Bîlgariia*, Sofia, 1956 ; Liubomir Dukov, *Zemedelieto i zemedelskite, jelezni orudiea v Bîlgarskite zemi prez anticinostta*, în „Izvestiia na Etnografiskiia institut î muzei", Sofia, VIII, 1965.

În sfîrșit, deși între materialele etnografice românești și cele ale țărilor vecine există o serie de asemănări și analogii, o analiză atentă a acestor elemente arată că ele nu merg pînă la identitate; tipologic acestea sînt asemănătoare, dar gama variantelor este foarte mare, diferind nu numai de la o comunitate etnică la alta, ci chiar și în cadrul aceleiași comunități.

În această lucrare, am schițat cîțiva dintre cei mai importanți factori pe care trebuie să-i avem în vedere atunci cînd încercăm a reconstitui vechile unelte agricole folosite pe teritoriul României. Bineînțeles că acești factori, precum și mulți alții pe care nu i-am amintit, acționează într-o strînsă interconexiune, fiind separați de noi doar din necesități metodologice, în scopul reconstituirii acelor verigi ale uneltelor agricole modificate sau pierdute pe parcursul timpului, reînnodînd astfel firul uitat și fragmentar al tipologiei uneltelor agricole românești.

CONSIDÉRATIONS SUR LA RECHERCHE ETHNOGRAPHIQUE DES OUTILS AGRAIRES ROUMAINS

L'auteur se propose de préciser les principaux critères dont la recherche ethnographique doit tenir compte pour la reconstitution de la typologie et l'évolution des outils agraires roumains. Une première condition c'est de ne pas isoler le phénomène ethnographique concret, de son cadre culturel. En second lieu, il faut procéder à l'analyse scientifique des influences étrangères qui se sont manifestées le long des siècles, et de leur adaptation aux conditions spécifiques, aux nécessités locales. Ensuite on insiste sur la nécessité d'établir les circonstances qui ont permis à certains outils agraires archaïques de se conserver jusqu'à nos jours, en tant qu'élément spécifique pour la zone carpato-danubienne.

---

[35] Georgeta Moraru-Popa, *Ipoteze noi în legătură cu originea fierului „dacic" de plug*, comunicare ținută la sesiunea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Consiliul Muzeelor, decembrie 1966; A. G. Haudricourt și M. J. Brunhes Delamarre, *op. cit.*, urmărind răspîndirea aratrului pe glob, identifică în această vastă zonă doar trei tipuri, cu nenumărate variante.

MATERIALE

DIN CÎNTECUL POPULAR TIMOCEAN*

NICOLAE URSU

O scurtă descindere în comuna Peciul Nou, jud. Timiș, în 11–12 octombrie 1963, ne-a oferit prilejul culegerii unui mănunchi de prețioase melodii, cu texte populare, de la românii sud-dunăreni, originari din Valea Timocului, așezați nu de mult în această comună de la marginea de vest a țării[1].

Cîntate cu sfiala oamenilor născuți și trăiți în cea mai mare parte a vieții lor în altă țară, acești locuitori, în decursul unui sfert de veac după primul război mondial și în timpul celui de-al doilea — datorită frămîntărilor istorice și vitregiilor de tot felul —, au peregrinat cu copii în brațe, cu bătrîni de mînă și cu mult-puținul lor avut familiar în spinare, în nu mai puțin de 4–5 puncte ale țării, așezîndu-se, în sfîrșit, la Peciul Nou în Banat. Aci, regimul nostru de democrație populară le-a ușurat și asigurat construirea sistematică și bine organizată a unui agreabil colț de sat, în care manifestările spirituale populare ale noilor locuitori se desfășoară după tradiția locului lor de obîrșie, iar preocupările lor materiale zilnice urmează ritmul vieții noi al agriculturii socializate.

Timocenii, cu toată pribegia lor îndelungată și împovărată, nu și-au uitat cîntecul plaiurilor lor natale, ci, dimpotrivă, această dezrădăcinare, în pofida evenimentelor istorice, i-a întărit și mai mult în lupta pentru existență, iar comunitatea sufletească de odinioară s-a înfiripat din nou cînd s-au regăsit mai mulți laolaltă, cum s-a întîmplat după noua lor așezare în grup compact aici, în primitorul Banat.

Vitejia și vigoarea acestui element românesc pe plaiurile din dreapta Dunării a fost frecvent atestată în cursul istoriei. Amintim doar că la 1189 „Vlahii dintre Vidin și Morava”, alături de alte neamuri, sub conducerea voievodului bulgar din Branicevo, atacă pe cruciații lui Frie-

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea de etnografie și folclor a Academiei Republicii Socialiste România, din 6 X 1966, în cadrul secției de folclor muzical și coregrafic de la Institutul de etnografie și folclor.

[1] După 1920 o parte a timocenilor au venit în țară, colonizați fiind în Dobrogea ; după mai multe peregrinări (în Deltă, Mehedinți etc.), din 1946, treptat, s-au adunat în Banat la Peciul Nou.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 263 – 273, București, 1968

drich Barbarossa în expediaţia acestuia spre Constantinopol, contribuind astfel la formarea imperiului româno-bulgar, întemeiat de Asaneşti şi existînd pînă la năvălirea turcilor în Balcani (1393)[2].

De atunci şi pînă la 1877 au înfruntat vitregia istoriei sub jugul otoman, fără să fi dispărut ca element etnic al acestor ţinuturi. În următorii 60 de ani, tot sub stăpînire străină, au reuşit să-şi menţină o viaţă tradiţională, socială şi materială, deşi le lipseau libertatea culturală şi legăturile trainice cu marea masă românească din stînga Dunării.

Astăzi tinerii timoceni din satul bănăţean Peciul Nou cîntă în cor la căminul cultural local viaţa nouă, iar de la părinţii lor moştenesc tradiţia sănătoasă a străbunului cîntec timocean. În serile de iarnă, la nunţi, la petreceri, cu ocazia unor sărbători de peste an şi în alte împrejurări ale vieţii lor sociale sau intim familiale, răsună cu aceeaşi forţă şi rezonanţă sufletească cîntecele vesele sau duioase, ca odinioară la Negovănuţ, Cutova, Isăn, Coşava sau în alte sate natale ale informatorilor noştri de obîrşie sud-dunăreană.

Ajuns pe neaşteptate la faţa locului [3], spre plăcuta noastră surprindere am dat peste o varietate de nu mai puţin de 7 genuri vocale, putînd nota direct, în răstimp de 24 de ore cît am poposit acolo, 15 balade, 13 cîntece lirice numite „frînturele”, un cîntec de nuntă, 2 jocuri vocale, un cîntec de leagăn, o paparudă şi un bocet, totalizînd de la 7 informatori un număr de 34 de melodii cu texte, mare parte de cea mai aleasă alcătuire muzicală şi poetică, ce exprimă în frumoase imagini artistice trăirea sufletească a creaţiei populare în tradiţia străbună a timocenilor (a se vedea cîntecele din anexă ce reprezintă jumătate din materialul cules).

Trecînd printr-o sumară analiză literară şi muzicală, din punct de vedere folcloristic, mai ales categoriile baladelor şi „frînturelelor”, acestea fiind în număr mai mare şi permiţînd o asemenea analiză, putem observa următoarele caracteristici.

Din punct de vedere *literar* construcţia versurilor poetice, în cîntecul timocean, este *octo-silabică*, înglobîndu-se în caracteristica generală a poeziei populare româneşti (ex. nr. 10).

Baladele sînt parte în versuri octo-silabice, parte în metrica *hexa-silabică*, proprie genului baladei româneşti. Tot aci se încadrează şi paparuda (nr. 16) şi cîntecul liric *Luniţă, luniţă* (nr. 12), ce se cîntă şi la nunţă. Cîntecul acesta, cu versuri hexa-silabice şi melodie pe ritm de ionic minor, este obişnuit şi în cîmpia Dunării, în vestul regiunii Bucureştilor.

Cele catalectice (şchiopătînde, cu 5 şi 7 silabe) se completează uneori cu vocala *î*, ca în Banat şi Mehedinţi-Gorj, sau prin transformarea semivocalei finale *i* în vocală plină (ex. nr. 13).

Versurile unor „frînturele” au drept completare refrene scurte, interjecţionale, similare celor olteneşti, uneori plastic plasate („of, of”, nr. 9). Funcţii de refren mai îndeplinesc şi expresii ca : „mama mea" (nr. 11) sau „măi ciobane, măi" (nr. 14) în cîntece de formaţie mai nouă. În general, specificul poeziei populare timocene, în cîntec, se deosebeşte prea puţin de cel al oltenilor sau al românilor bănăţeni din Valea Almăjului, deosebirea constînd doar în nuanţe de expresie dialectală. Ca melodie, unele balade se desfăşoară pe un fond liric foarte agreabil (ex. „*Dănuţă, Dănuţă*", nr. 3). Varietatea lor metrică — polimetria — de 3 + 4/4, 5 + 4/8, 5/8, 7/8, 9/8, alternanţa între 5 şi 7/8, cu toată dimensiunea textului unora din ele (cîte 200 de versuri la „*Fagul Miului*", nr. 1, „*Călin*", nr. 6), fac ca această trăsătură specifică în ritm şi melodie, pe lîngă conţinut, să fie captivantă pentru ascultători.

---

[2] Vezi S. Dragomir, *Vlahii din nordul Peninsulei Balcanice în evul mediu*, Bucureşti, Edit. Acad., 1959, p. 34.

[3] Însoţit fiind de Sandu Cristea, el însuşi băştinaş de pe acele meleaguri, cercetător şi publicist al literaturii populare româneşti sud-dunărene (vezi Sandu Cristea-Timoc : *Poezii populare de la românii din Valea Timocului*, Craiova, 1943 şi *Cîntece bătrîneşti şi doine*, Bucureşti, 1967).

Melodiile acestor balade fiind cîntate în momentul culegerii numai vocal, fără susţinere instrumentală, sînt într-o anumită măsură lipsite de farmecul eposului muzical complet, care, de obicei, rezidă şi din felul cum este cîntată balada cu acompaniamentul vioristic propriu al interpretului, mai ales în ambianţa potrivită a nunţilor, împrejurare care, în momentul culegerii, ne-a lipsit.

Caracterul melodic al baladelor timocene este mai mult cantabil decît recitativ („*Iovan Iorgovan*" din culegerea *Valea Almăjului* de N. Ursu, p.253). Numărul lor relativ mare în proporţie cu celelalte genuri surprinse, viabilitatea lor în memoria cîntăreţilor (între care se remarcă îndeosebi Ilie Ignat, 67 a., nelipsit de la nunţile din sat tocmai pentru această calitate deosebită a sa), atenţia încordată de care se bucură din partea ascultătorilor în timpul execuţiei lor denotă că, într-adevăr, baladele au avut şi în trecutul istoriei cîntecului popular trăire intensă la românii din sudul Dunării, ca în zilele noastre la cei din cîmpia Olteniei şi Munteniei de jos.

Unele balade, ca : *Fagul Miului* (nr. 1), *Cîntecul Jianului* (nr. 2), *Voichiţa* (nr. 4), *Domnul Ştefăniţă* (nr. 7), sînt variante similare cu cele cuprinse în culegerile lui N. Păsculescu şi T. Pamfile, publicate în 1910 şi 1913 în volumele V şi XII ale Academiei Române („Din viaţa poporului român", „Culegeri şi studii"), primul volum avînd şi cîteva melodii anexe, foarte simplist notate de un şef de muzică comunală.

Socotim că, dacă conţinutul poetic poate fi mai complet şi mai bogat redat acolo, notaţia melodică a celor aci prezentate este mai fidelă, fiind încadrată în grafia metodei de înregistrare după concepţia folclorului muzical comparativ.

Ritmul şi metrica muzicală din cîntecele timocene aci adunate aparţin sistemului popular *parlando-giusto* („giusto silabic") şi mai puţin *rubato* (mai liber)[4].

Marea lor asemănare cu ritmul colindelor demonstrează, pe de o parte, vechimea melodiilor timocene, iar pe de altă parte legătura strînsă cu fondul vechi de melodii dacoromâne din nordul Dunării.

Se remarcă unitatea ritmică, mai ales în balade, unde valoarea de optime prin diverse combinaţii cu pătrimile ne dă posibilitatea sesizării unei întregi serii de picioare metrice din două silabe, cum şi a alcătuirii de formule ritmice superioare de 4,5 şi 6 silabe, în diverse măsuri mixte, chiar pînă la 9 timpi.

---

[4] Vezi C. Brăiloiu, *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, 1952.

Conturul, direcţia evoluţiei melodiilor, în general este descendent, chiar dacă la unele cîntece una sau două măsuri de la început urcă spre octavă.

Începutul unor melodii minore se face pe treapta a IV-a (ex. nr. 1,3,6,10,15,17) sau, dacă sînt majore, de pe treapta a II-a. Unele game minore naturale mai apar şi cu treptele a IV-a şi a VI-a ridicate (ex. nr. 8,11).

Tonalitatea rar se păstrează în tot decursul melodiei, liniile melodice, de obicei la sfîrşitul cîntecelor, modulează din major în relativa minoră (sol-mi). Melodiile cuprind de cele mai multe ori cîte patru linii melodice, unele linii apărînd uneori cu variante.

Se simte în materialul acestei mici culegeri şi influenţa unor melodii şi texte din Oltenia (îndeosebi din Mehedinţi), la cîntecele lirice (nr.8), la informatoarea Mitra Floarea Ţăranu (76 a.), originară din Salcia, jud. Mehedinţi, şi la Vida Vîgă (58 a.), de origine timoceană din Negovănuţ, care ne-a cîntat cele mai multe ,,frînturele" şi cîntecul ,,*De cine mi-e dor*", acesta din urmă pe melodie de joc oltenesc.

,,Frînturelele" sînt cîntece populare lirice timocene, vesele[5], numele lor din punct de vedere muzical putînd avea înrudire cu glumeaţa ,,frottola" italiană.

Cîntecul de leagăn ,,*Nani, nani*" (nr. 15), prin dipodia iambică şi emistihul versurilor, se aseamănă mult cu melodiile aparţinătoare aceluiaşi gen din Muntenia, ceea ce dovedeşte încă o dată strînsa legătură folclorică a timocenilor, nu numai cu mehedinţenii, ci şi cu cei din cîmpia dunăreană a Munteniei.

Fenomenul amestecului de element oltenesc în cîntecul timocean este firesc şi explicabil, întrucît Dunărea, în trecutul nostru istoric, de vreme ce n-a constituit o stavilă în relaţiile sociale şi economice ale românilor din dreapta şi stînga cursului ei, cu atît mai puţin a fost obstacol în calea cîntecului, care zboară liber peste văi şi munţi, alinînd doruri peste ape şi hotare.

Încheind aceste succinte observaţii asupra elementului folcloric timocean surprins în Banat, considerăm că el poate oferi, în pofida dimensiunilor sale reduse, pe de o parte o idee destul de cuprinzătoare asupra modului în care îşi cîntă şi azi timocenii colonizaţi în Banat cîntecul lor popular, păstrînd originalitatea şi tradiţia locurilor de baştină, iar pe de alta aceste rînduri ar putea trezi interesul folcloriştilor noştri muzicali, coregrafi şi etnografi pentru o deplasare şi cercetare mai temeinică, la faţa locului, a teritoriului dintre Văile Mlavei şi Timocului, ca şi din jurul Vidinului locuit în masă compactă de români. S-ar completa în felul acesta, în mod firesc şi cu melodii şi jocuri, culegerile de literatură populară românească sud-dunăreană întocmite de către G. Vâlsan şi G. Giuglea în 1910 — 1911, acad. E. Petrovici în 1937, I. Pătruţ în 1941 şi Sandu Cristea-Timoc în 1943 şi 1967.

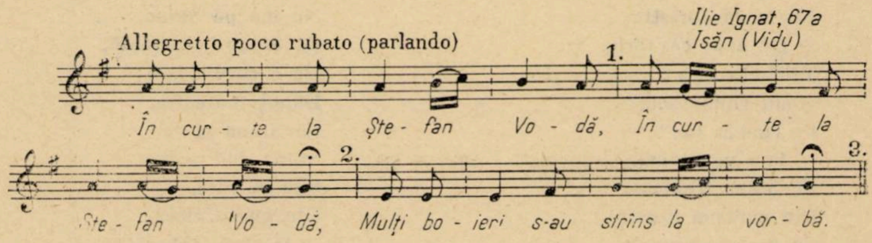
---

[5] ,,Frînturi", ,,fragmente de cîntece", explicaţie dată de G. Giuglea. Vezi şi nota: . Pătruţ, *Folclor de la românii din Serbia*, în ,,Anuarul Arhivei de folclor", VI, 1942, p. 330.

ANEXĂ

ex. 1

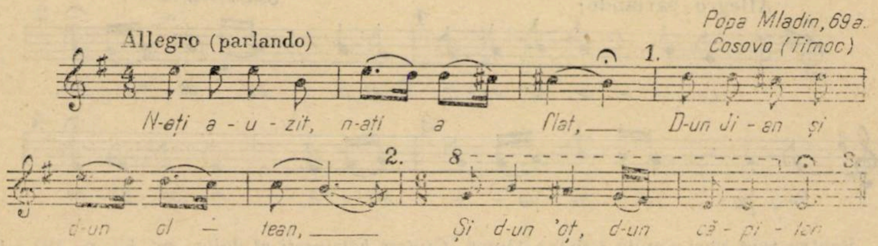
FAGUL MIULUI


Allegretto poco rubato (parlando)
Ilie Ignat, 67a
Isăn (Vidu)
1.
În cur - te la Şte - fan Vo - dă, În cur - te la
2.
3.
Şte - fan Vo - dă, Mulți bo - ieri s-au strîns la vor - bă.

În curte la Ştefan Vodă, [bis]
Mulți boieri s-au strîns la vorbă,
Boierii divanului
Şi cu-ai căimăcanului.
Bea frații, să veselea,
Vorba de cine-mi iera?
Tot de Miu haiducu.
Pe Miu de l-or prindea,
Judecată i-or făcea,
Cu moartea că l-or condamna.
Pe ei cine mi-i servea,
Că vezi, Cona, fata mare,
Cu codiță pe spinare
. . . . .de haiduc
Fetița cu meşteşug
Le da vinuri de trei neamuri.
Să vezi vin cu hanason,
Te face din om neom.
Să vezi vin de la Costeşti,
Trei zile nu te trezeşti,
Tocma-n Giurgiu te opreşti.
Toți boierii să-mbăta.
Dară Cona ce făcea?
Toți la masă mi-adormea

CÎNTECUL JIANULUI

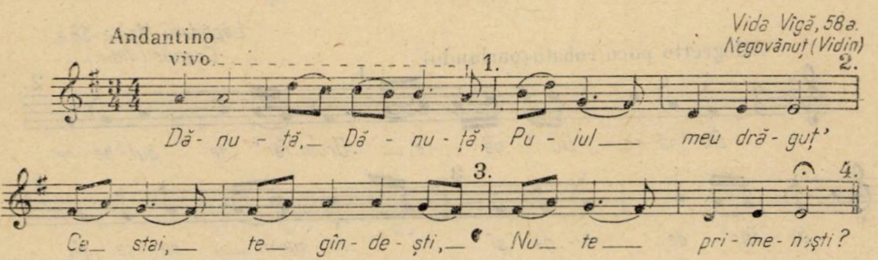
ex. 2 (baladă)


Allegro (parlando)
Popa Mladin, 69a.
Cosovo (Timoc)
1.
N-ați a - u - zit, n-ați a flat, D-un Ji - an și
2.
8
3.
d-un ci - tean, Și d-un 'ot, d-un că - pi - tan

Pentru text vezi Sandu Cristea-Timoc, *Cîntece bătrîneşti şi doine*, nr. 92, p. 218–220.

DĂNUȚĂ, DĂNUȚĂ

ex. 3 (baladă)


Andantino
vivo
Vida Viçă, 58a.
Negovănuț (Vidin)
1.
2.
Dă - nu - ță, Dă - nu - ță, Pu - iul meu dră - guț'
3.
4.
Ce stai, te gîn - de - ști, Nu te pri - me - ni - ști?

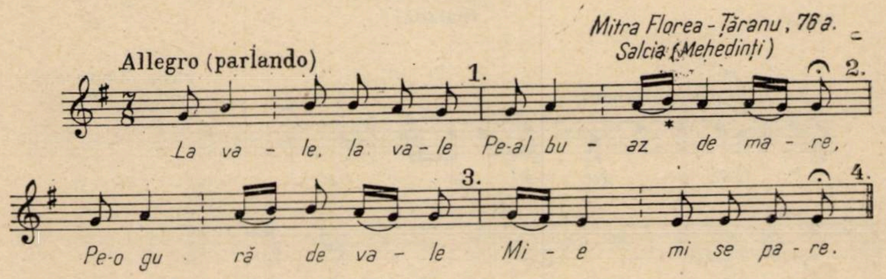
— Dănuţă, Dănuţă,
Puiul meu, drăguţ',
Ce stai, te gîndeşti,
Nu te căs'toreşti?
— De m-aş căs'toria,
Tăiculiţa mea
Ş-alu Dumnezeu,
Pe cine-aş lua?
— Ia-o pe Stana,
Pe Stana frumoasa
Din ma'laua noastră,
Cu geana sumeasă,
Cu sprînceana trasă,
Chip de jupîneasă.
Maică-sa colea,
Ia cînd îi afla,
Din gură zicea
Şi mi-l întreba:
— Dănuţă, Dănuţă,
Dragul meu, drăguţă,
De te-oi căs'torea,
Nu lua pe Stana,
Că Stana-i frumoasă,
Da e curv-aleasă.
Dănuţ n-asculta,
La Stana pleca.
Stana de-l vedea,
Ştia ce căta,
Din gură-i zicea:
— Dănuţă, Dănuţă,
Lumea mea, drăguţă,
Tu mă vrei pe mîne,
Eu te vreau pe tine.
Eu am nouă fraţi
Şi noauă cumnate,
Cer cojoace toate

. . . .

Variantă de text în completare, vezi nr. 133 *Dănuţă* din *Cîntece bătrîneşti şi doine* de Sandu Cristea-Timoc, Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 327.

ex. 4

VOICHIŢA
(baladă)


Mitra Florea - Țăranu, 76 a.
Salcia (Mehedinți)
Allegro (parlando)
1.
2.
3.
4.
*
La va - le, la va - le Pe-al bu - az de ma - re,
Pe-o gu - ră de va - le Mi - e mi se pa - re.

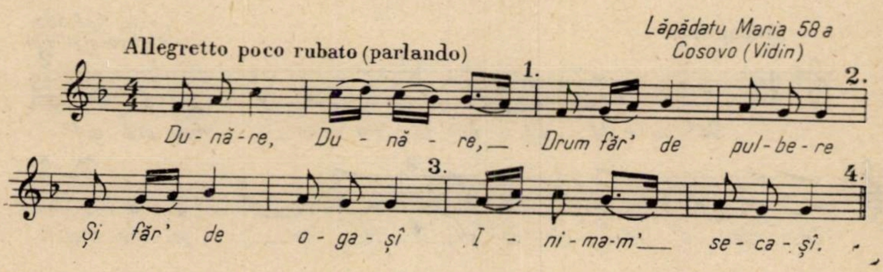
Pentru text vezi Sandu Cristea-Timoc, *Cîntece bătrîneşti şi doine*, nr. 63, p. 121—122.

---

* Albia de rîu mic la vărsare.

ex. 5

DUNĂRE, DUNĂRE

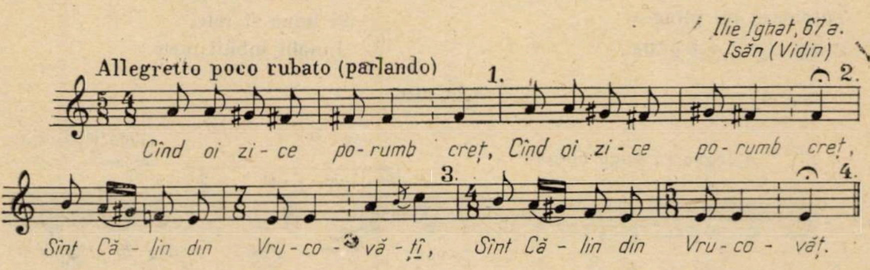

Lăpădatu Maria 58 a
Cosovo (Vidin)
Allegretto poco rubato (parlando)
1.
2.
3.
4.
Du - nă - re, Du - nă - re, Drum făr' de pul - be - re
Şi făr' de o - ga - şî I - ni - ma - m' se - ca - şî.

— Dunăre, Dunăre,
Drum făr'de pulbere
Şi făr'de ogaşî,
Inima-m săcaşî,

— Voinicelu mamii,
Cum eşti curgătoare,
De-ai fi vorbitoare,
. . . .

CĂLIN DIN BUCOVĂȚ

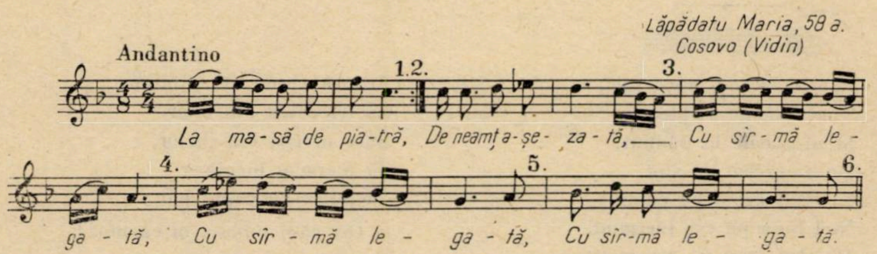
ex. 6 (baladă)


Ilie Ighat, 67 a.
Isăn (Vidin)
Allegretto poco rubato (parlando)
1.
2.
3.
4.
Cînd oi zi - ce po - rumb creț, Cînd oi zi - ce po - rumb creț,
Sînt Că - lin din Vru - co - vă - ți, Sînt Că - lin din Vru - co - văț.

Variantă de text, a se vedea Sandu Cristea-Timoc, *Cîntece bătrîneşti şi doine*, nr. 110, p. 270—273.

DOMNUL ŞTEFĂNIȚĂ

ex. 7 (baladă)

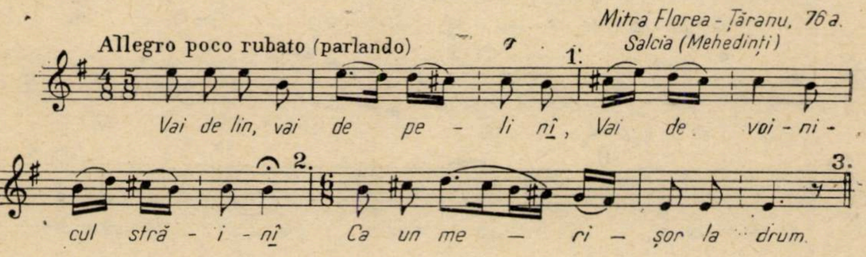

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)
Andantino
1.2.
3.
4.
5.
6.
La ma - să de pia - tră, De neamț a - şe - za - tă,___ Cu sîr - mă le -
ga - tă, Cu sîr - mă le - ga - tă, Cu sîr-mă le - ga - tă.

Domnul Ştefăniță,
Lumea lui drăguță,
Pe tron se suia
Domniia s-o ia.
Şi-el de bucurie
Suie la domniie,
Measăle-ntindea,

Boierii-i poftea
La masa de piatră
Cu sîrmă legată,
De neamț aşezată.
Margin'le de os,
Cum îi sta frumos.
. . . .

CÎNTEC

ex. 8


Mitra Florea - Țăranu, 76 a.
Salcia (Mehedinți)
Allegro poco rubato (parlando)
1.
2.
3.
Vai de lin, vai de pe - li nî, Vai de voi - ni -
cul stră - i - nî Ca un me - ri - şor la drum.

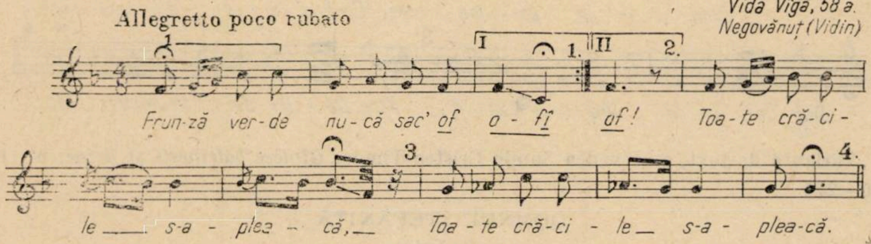
Vai de lin, vai de pelini,
Vai de voinicel străini,
Ca un merișor la drum,
Pe el omiză să pun.
Cine pe drum îmi trecea,
Ala mi-l zburăturea
Și crecuțele-i frîngea,
Tulpioara lui plîngea.
Dară vîrfu ce-i grăia :

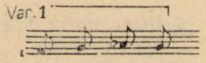
— Taci, tulpină, nu plîngea,
Că nu este vina ta,
Ci e vina cui te-o pus,
Și-a cutărui ce te-a dus,
Cu gard nu te-a ocolit,
Cu pari nu te-a îngrădit,
Taci, tulpină, taci,
Că tot tu le faci ;
Și bune și rele,
Junghi inimii mele.

ex. 9

CÎNTEC

Vida Vîgă, 58 a.
Negovănuț (Vidin)


Allegretto poco rubato
I
1.
II
2.
Frun-ză ver-de nu-că sac' of o - fi of! Toa-te cră-ci-
3.
4.
le s-a - plea - că, Toa - te cră-ci - le s-a - plea-că.



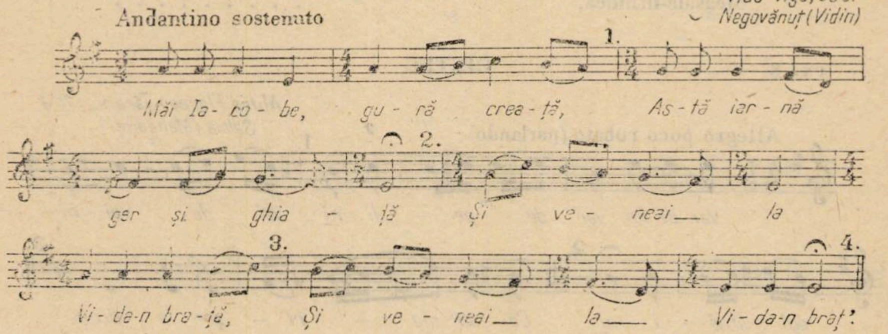
Frunză verde, nucă sac', of, of ! [bis]
Toate crăcile s-apleacă,
Și să-ndoaie la pămînt.
De amurezat ce sînt,
Nu văd iarba pe pămînt,
Nici luna pe cer mergînd.
Nu știu luna pe cer merge,
Sau puica la apă-mi trece,
Să-mi ia apă-ntr-un ulcior
De la neica din izvor,
Să-mi puie la cap de dor.

Frunză verde di-un bujor,
La fereastra din obor,
Bate murgu din picior,
Să mergem încetișor
La puica cu capul gol,
— Or' că-o iubesc, or-că mor !
Și să mori și să plesnești,
Pe mine nu mă iubești.
Că m-au mai iubit odată,
Și i-am spus la lumea toată.

ex. 10

CÎNTEC

Vida Vîgă, 58 a.
Negovănuț (Vidin)

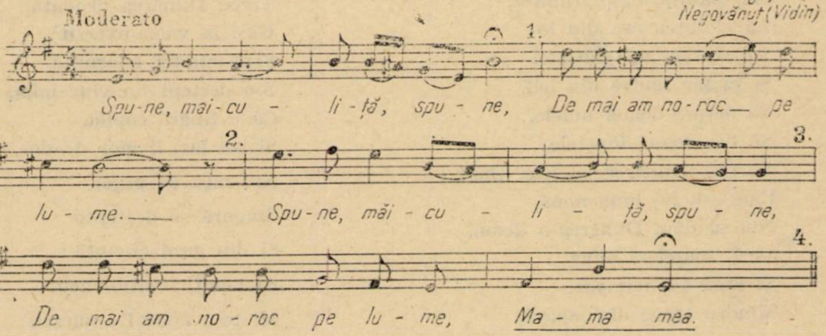

Andantino sostenuto
1.
Măi Ia - co - be, gu - ră crea - ță, As - tă iar - nă
2.
ger și ghia - ță Și ve - neai la
3.
4.
Vi - da-n bra - ță, Și ve - neai la Vi - da-n braț!

— Măi Iacobe, gură creață,
Astă iarnă ger și gheață,
Și veneai la Vida-n brață.
Dar acuma-i cald și bine,
Nu vii, Iancule, la mine.
Ori mumă-ta mi te-nvață,
De nu vii la mine-n brață.
— Muma mea mă-nvață bine
Să vin sara pe la tine,
Să mușc obrazu-al curat,
Numai cu apă spălat,
Făr' de rumeneală dat.
Să vin sara pe-nsărat,
Cînd dușmanii s-au culcat.
Că dușmanii s-au vorbit
Să ne prindă la iubit,
Să ne lege cot la cot,
Să ne rîdă și-un nărod,
Și-un nărod și-un blăstămat,
Parc-ar fi mare păcat.

ex. 11

CÎNTEC

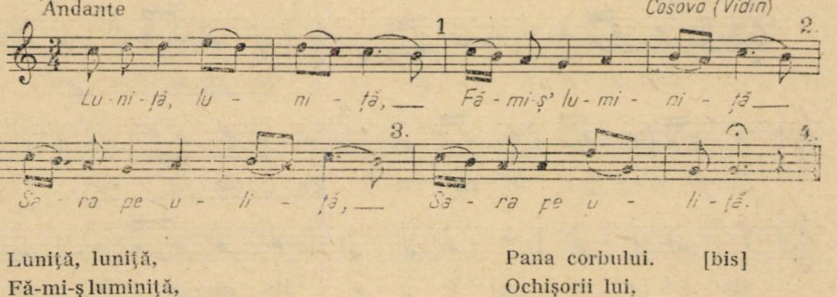
Vida Vigă, 58 a
Negovănuț (Vidin)


Moderato
1.
Spu-ne, mai-cu - li-ță, spu - ne, De mai am no-roc pe
2.
lu - me. Spu-ne, măi - cu - li - ță, spu - ne,
3.
De mai am no - roc pe lu - me, Ma - ma mea.
4.

LUNIȚĂ, LUNIȚĂ

ex. 12 (se cîntă și la nunți)

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)

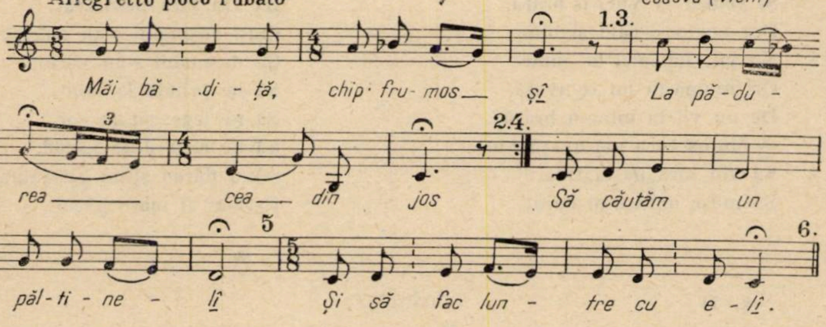

Andante
1
Lu-ni-ță, lu - ni - ță, Fă - mi-ș' lu-mi - ni - ță
2.
Sa - ra pe u - li - ță,
3.
Sa - ra pe u - li - ță.
4.

Luniță, luniță,
Fă-mi-ș luminiță,
Sara pe uliță. [bis]
Eu am înserați
Depărt'șor de sați,
La un colț de gard
C-un voinicel nalt,
Nalt și sprîncenat.
Sprîncenele lui, [bis]
Pana corbului. [bis]
Ochișorii lui,
Doauă mure negre
'Ntinse pe-un rug verde, [bis]
Rugu la pămînți, [bis]
Neatins de vînt. [bis]
Rugu la răcoare, [bis]
Neatins de soare. [bis]

ex. 13 CÎNTEC

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)

Allegretto poco rubato


1.3.
Măi bă - di - ță, chip· fru- mos__ şi La pă - du -
rea ___ cea___ din jos
2.4.
Să căutăm un
5
păl - ti - ne - lî Şi să fac lun - tre cu e - lî.
6.

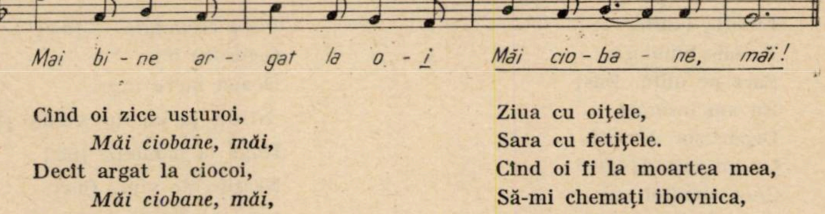
Măi bădiță, chip frumosî,
La pădurea cea din jos
Să căutăm un păltinelî
Și să fac luntre din ielî.
Să despic doauă nuiele,
Să fac doauă lopețele,
Să trec Dunărea cu iele. [bis]
Cînd s-o ivi luna nouă,
Noi să dăm Dunărea-n doauă.
Iacă, soarele-a apus
Și luna s-a ivit sus.
Mîndru trage din lopată,
Trecu Dunărea deodată,
Găsi la valea-nverzită,
Și pe mîndra adormită.
S-o deştept îm vine milă,
Că e tînără copilă,
Și s-o las, îi mor de dor,
Are fața de bujor.
Singură să deşteptă
Și din gură cuvîntă:
Ai venit, ursitul meu,
Mi te-a adus Dumnezeu.

Inf.: „Luat dintr-o carte din România, melodia e a mea".

ex. 14 CÎNTEC

Ilie Ignat, 67a.
Isăn (Vidin)

Andantino


1.
Cînd oi zi - ce u - stu - ro - i, Măi cio - ba - ne, măi.
2.
3.
De - cît ar - gat la cio - co - i Măi cio - ba - ne, măi;
4.
5.
Mai bi - ne ar - gat la o - i Măi cio - ba - ne, măi!
6.

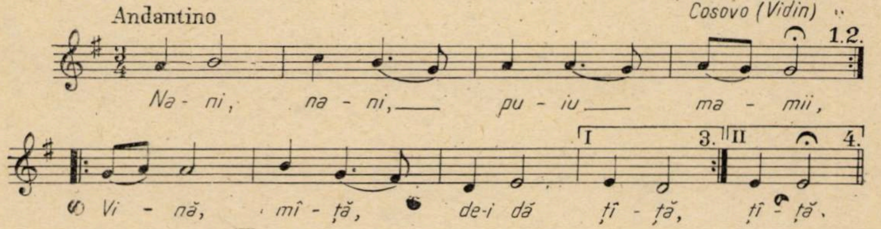
Cînd oi zice usturoi,
Măi ciobane, măi,
Decît argat la ciocoi,
Măi ciobane, măi,
Mai bine argat la oi,
Măi ciobane, măi,
Ziua cu oițele,
Sara cu fetițele.
Cînd oi fi la moartea mea,
Să-mi chemați ibovnica,
Să-mi țină lumănarea,
Să mor cu ochii la ea.

Să-mi facă sicriu de plumb,
Să mă-ngroape mai afund,
De cinci stînjeni în pămînt,
Să nu putrăzesc curînd.
Să putrăzesc la cinci ani,
Nu pe voia la dușmani.

ex. 15

CÎNTEC DE LEAGĂN

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)


Andantino
1.2.
Na - ni, na - ni, pu - iu ma - mii,
I 3. II 4.
Vi - nă, mî - ță, de-i dă ți - ță, ți - ță.

Nani, nani, puiu mamii, [bis]
Vină mîță, de-i dă țîță, [bis]
Și tu știucă, de mi-l culcă,
Și tu pește, de mi-l crește,
Și tu soamne, de-l adoarme.
Liu, liu, liu, liu, pui de om,
Vin' la daica* să te-adorm.

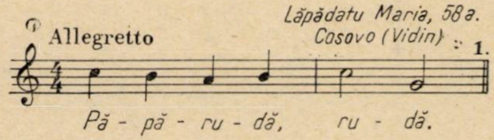
---

* Maica, dada.

ex. 16

PĂPĂRUDĂ

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)

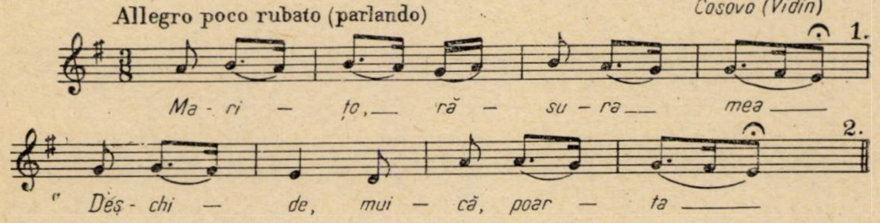

Allegretto
1.
Pă - pă - ru - dă, ru - dă.

Păpărudă, rudă,
Ia ieși de ne udă
Cu căldarea plină
Ploaia ca să vină,
Cu găleata rasă
Ploile să varsă.
Unde dai cu sapa,
Să curgă ca apa,
Unde dai cu plugu,
Să curgă ca untu,
Cine dă cu ciobu,
Să nu-i mai dea domnu,
Cine dă cu sute,
Dumnezeu ajute.

ex. 17

BOCET
(la fată)

Lăpădatu Maria, 58a.
Cosovo (Vidin)


Allegro poco rubato (parlando)
1.
Ma - ri - țo, ră - su - ra mea
2.
Deș - chi - de, mui - că, poar - ta

Marițo, răsura mea,
Deschide, maică, ușa,
Ca să-ți văd căștioara,
Să dau cu mătura-n ea.
Marițo, tînăra mea,
Nu-ți pare rău de maica?
'Ntoarce-te cu inima,
Și vină la căștiorea,
Ca să crești fetița ta.

RÎŞCULIŢA—UN SAT SPECIALIZAT ÎN PRODUSUL SPETELOR DE ŢESUT*

RADU OCTAVIAN MAIER

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm cîteva date, de interes etnografic, privitoare la un sat specializat în producerea spetelor de ţesut din Munţii Apuseni; este vorba de Rîşculiţa, din actualul judeţ Hunedoara.

După datele culese pe teren, reiese că Rîşculiţa este unul din cele mai vechi sate specializate în meşteşugul producerii spetelor pentru războiul de ţesut. Iniţial acest meşteşug se pare că era practicat mai ales de bărbaţi, femeile fiind ajutoarele lor. Apoi, cu timpul, a devenit un meşteşug aproape exclusiv al femeilor.

Pînă în deceniul al 4-lea al veacului nostru, acest meşteşug sătesc a fost cel mai răspîndit, fiind şi sursa cea mai importantă de venit a locuitorilor din Rîşculiţa. Aproape în fiecare casă, din cele peste 200 cîte sînt în sat, se lucrau spete de către femeile de toate vîrstele, predominînd însă cele bătrîne peste vîrsta de 65 de ani.

Valorificarea şi comercializarea spetelor a fost totdeauna o muncă efectuată doar de către bărbaţi. În lunile de toamnă tîrzie, iarna şi primăvara timpurie, bărbaţii tineri, ocupaţi cu agricultura redusă a zonei şi cu creşterea vitelor, erau antrenaţi în valorificarea spetelor. Femeile, care nu aveau în familie un bărbat, recurgeau la serviciile intermediarilor („sfîrnarilor") pentru vînzarea spetelor. Spetele erau cumpărate cu o sumă relativ mică, iar apoi vîndute în drumurile prin ţară la un preţ mai mare decît cel plătit, de unde rezulta un cîştig pentru negustor.

Astăzi numărul celor care mai confecţionează spete pentru războiul de ţesut a scăzut la circa 30 de persoane, datorită faptului că foarte mulţi dintre locuitorii Rîşculiţei s-au încadrat în cooperativa agricolă de producţie. O altă categorie de bărbaţi, în ultimii 20 de ani, au devenit muncitori minieri la întreprinderile din Brad, Gura Barza etc.

Este de menţionat faptul că aceşti muncitori nu s-au strămutat din satul respectiv la noul loc de producţie decît în cazuri izolate. În noua lor îndeletnicire, ei fac zilnic naveta cu maşina specială a minie-

---

* Unele aspecte ale acestui meşteşug au fost studiate şi de alţi etnografi.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 275–279, Bucureşti, 1968

rilor, pusă la dispoziţie de întreprinderea la care lucrează. În aceste condiţii noi de muncă, unii nu au rupt încă definitiv legătura cu vechea lor ocupaţie de a produce spete, meşteşug moştenit din tată în fiu. O parte dintre ei, în timpul concediului de odihnă, lucrează spete ori pleacă cu spetele, produse în familie, pentru a le vinde. Numărul lor este însă foarte restrîns. Astăzi, o dată cu prătunderea unui mare şi variat număr de ţesături în toate magazinele săteşti, nevoia de a ţese la război pînza necesară îmbrăcămintei a scăzut simţitor. Se lucrează mai mult pentru ţesăturile mai groase, ţoale, pături, covoare, preşuri, păretare, pănură, dimie etc. O altă cauză, de fapt amintită, o constituie faptul că foarte mulţi locuitori au devenit muncitori calificaţi în diferite întreprinderi noi din zona Bradului, adăugîndu-se celor ce lucrau şi înainte în marea industrie de stat.

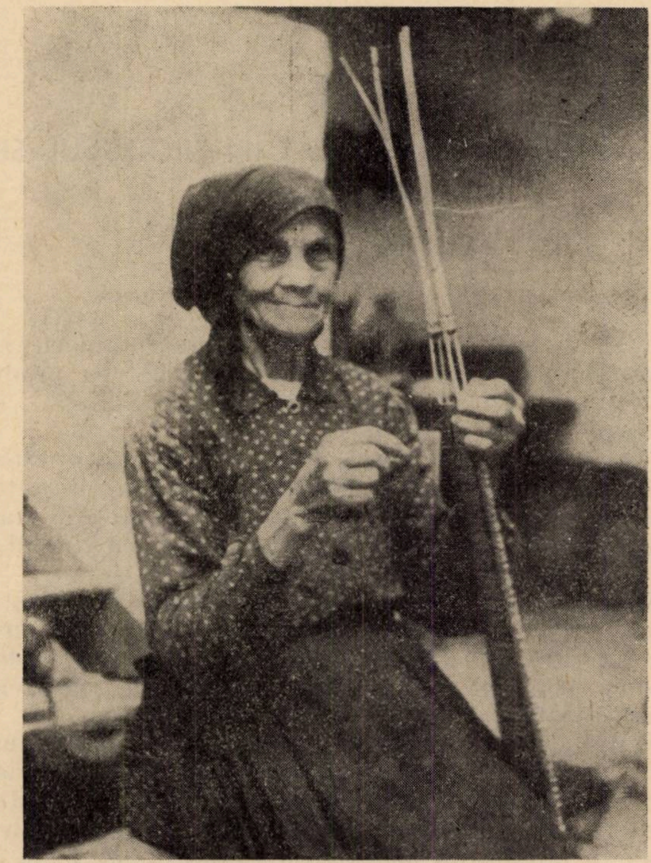


Fig. 1. — Confecţionarea spetelor, fază de lucru.

Producţia spetelor pentru războaiele de ţesut a fost, în ultimele două-trei secole, o sursă principală de venituri a locuitorilor din Rîşculiţa, ceea ce a dus la specializarea satului în acest meşteşug. Produsele de calitate ale spătarilor din Rîşculiţa şi bogata lor experienţă în meserie i-au făcut să fie cunoscuți aproape în toată țara ca cei mai de seamă meșteșugari în producția de spete pentru războiul de țesut. Cu spete din Rîșculița erau împînzite toate regiunile țării : Banatul, Transilvania, Maramureșul, Moldova, Oltenia, Muntenia și Dobrogea. Producția de spete din Rîșculița oscilează anual între 3 000 și 5 000 mii de piese.

În ceea ce privește organizarea muncii, constatăm o diviziune de vîrstă a muncii între femeile din aceeași familie.

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm pe scurt procesul de muncă, uneltele și valorificarea spetelor de spătarii din Rîșculița, cît și semnele specifice spetelor, care le indică mărimea.

Pentru producerea spetelor spătarul alege lemnul cel mai bun, care să corespundă din toate punctele de vedere procesului tehnic de confecționare. Esențele lemnoase folosite sînt alunul, stejarul, răchita și plopul, din care se alcătuiesc părțile componente ale spetelor : babuștele, dinții, formele și ața.

Babuștele, părțile spetei dispuse paralel, două cîte două, în ambele părți, între care se fixează „dinții spetei”, sînt făcute din lemn de stejar. Ele trebuie să fie deosebit de elastice și foarte subțiri ca diametru nedepășind cu nimic grosimea unor paie mai groase. Babuștele formează scheletul spetei. Pentru executarea acestor părți sînt necesare o deosebită dexteritate și o îndelungată practică.

Dinții spetelor se lucrează întotdeauna din lemnul verde de alun. Alunul trebuie să fie neapărat drept și fără noduri și să se despice ușor. După ce dinții au fost desfăcuți cu un cuțit special numit „cuțit cîrn”, care se ascute numai într-o parte (pentru a se forma un unghi de 45° între dinte și cuțit), meșterul trage dinții pe „potlog”. Potlogul este făcut dintr-o bucată de piele mai groasă, prevăzut cu două ațe la capete, cu ajutorul cărora se leagă foarte strîns peste genunchi. În prealabil, genunchiul este înfășurat cu o cîrpă pentru a fi ferit de o eventuală rănire. Făcutul dinților de spete este cu predilecție o muncă executată de femei. După executarea dinților, aceștia sînt legați în mănunchiuri numite „pitușe”, care apoi se pun la sobă ori la soare pentru a se usca.

Între „cornurile” sau capetele spetei se leagă cu ață așa-numitele „forme” care încheie spetele. Ele dau lățimea sau înălțimea spetei. Pe „forme” se taie întotdeauna semnele care indică mărimea deschiderii spetelor.

Pentru confecționarea spetelor este nevoie de o „ață” specială, pe care meșterii o pregătesc singuri din cînepă. Această ață este toarsă astfel încît să fie mai plinuță și mai rezistentă. În acest scop se toarce numai fuiorul, care apoi se răsucește în două. După ce firul a fost răsucit, se „ghemuiește” și se dă cu rășină de brad. Pentru a nu se lipi de mînă la întrebuințare, meșterul are alături o cutie cu untură de porc sau o bucată de slănină cu care se unge pe mîini. Fiecare dinte al spetei se leagă cu un nod, unul pe dreapta altul pe stînga, în ambele părți. Acest proces se continuă pînă se leagă spata și la capătul celălalt, cu ajutorul formei (fig. 1).

După ce spata a fost terminată de „îndințat”, se curăță la capete și pe margini cu „cuțitul cîrn”. Adevărata măiestrie începe însă abia acum, după ce a fost curățată de așchii (procedeu numit „din cel

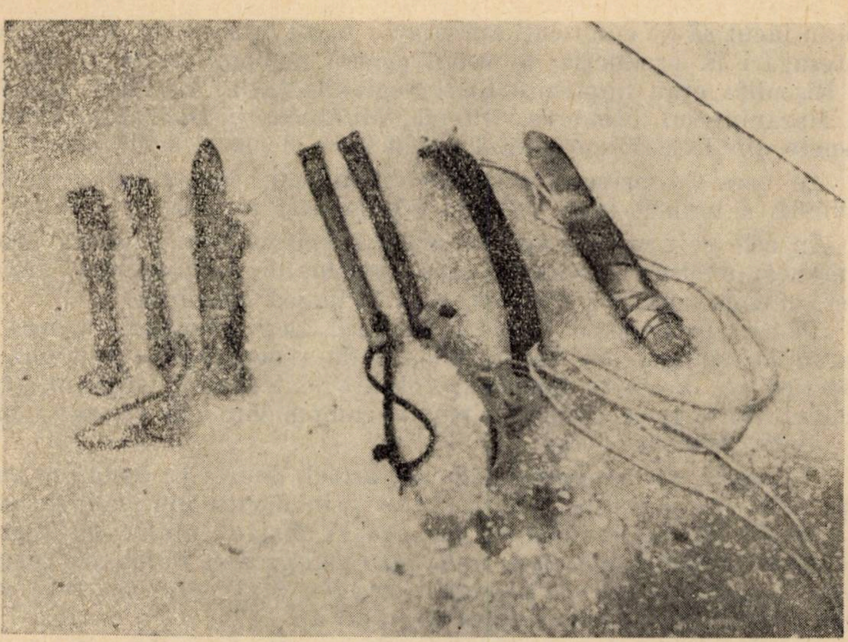


Fig. 2. — Uneltele spătarilor.

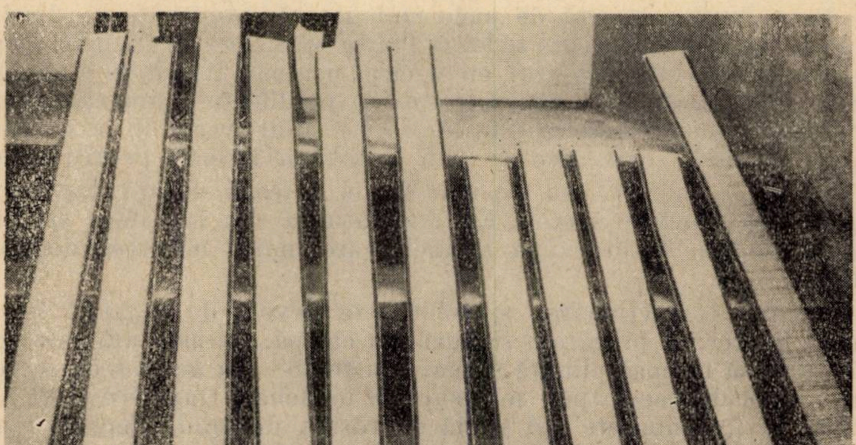


Fig. 3. — Mărimea spetelor*.

---

* Fotografiile — R.O. Maier.

mare”). De astă dată meşterul şlefuieşte fiecare dinte în parte, pe ambele părţi, cu alt cuţit special numit ,,sînceu” sau ,,sînceauă”, dîndu-i astfel aceeaşi lăţime şi grosime şi lustruindu-l pentru a nu rupe firele în timpul ţesutului (fig. 2). Dacă nu se fac toate aceste operaţii tehnice, spetele sînt de o calitate inferioară şi rup firele urzelii. Spetele sînt de mai multe categorii : 1) spete pentru ţesut pînza din in şi cînepă; 2) spete pentru ţesături de lînă; 3) spete pentru ţesături de covoare; 4) spete destinate ţesutului fin de bumbac. Cele pentru cînepă şi in sînt mai rare, căci aici firul urzelii este mai gros, cele pentru lînă şi covoare sînt mult mai rare, deoarece firul urzelii este foarte gros, iar cele pentru bumbac trebuie să aibă dinţii foarte deşi din cauza firului foarte subţire. Desimea dinţilor la spete este în directă legătură cu aţa cu care sînt legaţi. Pentru spetele dese se întrebuinţează aţa subţire, pentru cele cu dinţi rari aţă mai groasă, distanţa dintre dinţii spetelor trebuind să fie egală cu grosimea aţei cu care sînt legaţi.

Spetele trebuie să aibă un ,,rost”, o lăţime, care este în fond lăţimea urzelii de ţesut. Aceasta se măsoară cu o unitate aparte de măsură numită ,,păpuşă”. Fiecare ,,păpuşă” este formată dintr-un număr fix de ,,dinţi”. Mărimea spetelor cu păpuşi variază de obicei de la 8 la 32 de păpuşi.

Meşterii din Rîşculiţa au ajuns să cunoască necesităţile cumpărătorilor foarte bine, încît atunci cînd plecau într-o anumită regiune luau numai spete de mărimea cerută ; după cum afirmă ei, pentru ,,Cîmpia Dunării” luau spete numai între 16 şi 32 de păpuşi, pentru Podişul Transilvaniei şi Depresiunea Maramureşului luau spete între 8 şi 10, dar cele mai multe între 11 şi 12 păpuşi. Pentru numărul păpuşilor au semne specifice pe care le crestează cu cuţitul pe ,,formele” spetei în felul următor : 8 păpuşi = / / / /, 9 = /, 10 = V, 11 = VI, 12 = VII, 20 = VV, 24 = VIIIIV, 25 = VIIIIIV, 30 = VVV, 32 = VIIVV păpuşi (fig. 3).

Notate acasă după numărătoarea păpuşilor, spetele erau puse în saci cu notaţia către gura acestora. Sacii erau purtaţi sub forma unor desagi unul în spate şi altul în faţă. Spătarii îşi valorificau spetele prin troc, la bună învoială, schimbîndu-le pe produse alimentare, în special grîu şi porumb. Cînd se aduna o cantitate mai mare de produse, acestea erau expediate acasă cu ajutorul poştei, deoarece nu plecau niciodată cu mijloace proprii de transport. Acum spetele se vînd la piaţă ; costul unei spete variază după desimea spetei şi numărul păpuşilor.

În concluzie, putem spune că acest meşteşug sătesc pe cale de dispariţie a contribuit din plin la menţineare pe o scară largă a războiului de ţesut pînă în zilele noastre.

NOTE ŞI RECENZII

FOLCLORISTUL DUMITRU FURTUNĂ

S-au împlinit trei ani de la trecerea din viaţă a cărturarului Dumitru Furtună din Dorohoi, cunoscut teolog, folclorist, istoriograf şi literat [1].

Ca elev şi student, Furtună a petrecut vacanţele în satele Mănăstireni, Bozieni şi Vlăsineşti, cunoscînd astfel ţărănimea de pe valea Jijiei şi Başăului, din Moldova de nord. A cules — cu stăruinţă şi pasiune — material folcloric din ce în ce mai valoros. Avea îndemn de la ,,tata bătrîn'' — Toader Furtună—, ţăranul care pentru deşteptăciunea lui trecea drept un înţelept al văilor, şi de la bunica dinspre mamă — Maria Topală —, vestită prin sfătoşenia ei. A ascultat cu nesaţ pe moş Panaite din Mănăstireni, pe Gheorghe Ungureanu din Bozieni, care ştia 101 poveşti şi le spunea numai noaptea, pe Neculai Scutelnicu din Drăguşeni, cel cu poveşti fără număr, şi pe mulţi alţi vestiţi povestitori din sate.

Pe vremuri exista o tradiţie în şcolile normale şi seminarii, ca elevii din ultimele clase să se ocupe cu culegeri de folclor. Astfel exista şi la Seminarul din Iaşi un cerc de folclor, pe care l-a condus Furtună. Materialul, cules de elevi, era trimis la revista ,,Ion Creangă'' din Bîrlad. În mai 1910, revista a publicat *O seamă de cuvinte din Mănăstireni*, cu care Furtună şi-a început cariera de publicist.

Dumitru Furtună a tipărit, încă din timpul studenţiei, principalele sale lucrări de folclor. În 1912, *Izvodiri din bătrîni* cu 15 poveşti; în 1913, *Vremuri înţelepte* (93 pagini) cu 37 de povestiri, snoave şi legende; în 1914, *Cuvinte scumpe* (144 pagini) cu 126 de glume, povestiri şi legende; în 1915, *Firicele de iarbă* (115 pagini) cu 32 de povestiri şi legende. Cea de-a doua şi cea de-a treia lucrare au fost tipărite de Academie. În referatul său, Andrei Bîrseanu scrie despre povestirile lui Furtună: ,,multe sunt aşa de bine scrise, încît îţi aduc aminte de vioiciunea şi hazul povestirilor lui Ion Creangă''. Iar în altă parte: ,,Dumitru Furtună este un povestitor iscusit care ştie să prindă vioiciunea, gluma şi satira povestitorilor din popor şi se pricepe să redea într-un grai firesc şi cît se poate de apropiat de felul de gîndire şi de vorbire al ţăranului nostru''.

Moartea prea timpurie a lui Tudor Pamfile (la 16 octombrie 1921) a îndurerat adînc pe folcloristul dorohoian, care s-a hotărît să-i continue opera. Revista ,,Ion Creangă'', întemeiată în 1908 de Mihai Lupescu şi apoi condusă de T. Pamfile, şi-a încheiat activitatea aproape cînd să împlinească 14 ani de apariţie. Dumitru Furtună a scos la Dorohoi o revistă pentru limbă, literatură şi artă populară, denumită ,,Tudor Pamfile''. Primul număr s-a tipărit la

---

[1] D. Furtună s-a născut la 26 februarie 1890, în satul Tocileni, în apropiere de Botoşani. Era fiul preotului Grigore Furtună, originar din Mănăstireni, şi al Sultanei lui Ion Topală de la Bozieni, pe Başău, lîngă Săveni. Rămas orfan de ambii părinţi la vîrsta de 8 ani, a fost crescut de bunicul său, ţăranul Toader Furtună din Mănăstireni. A învăţat la Seminarul ,,Veniamin Costache'' din Iaşi (1902—1910) şi a urmat Facultatea de teologie la Bucureşti (1910—1914). A fost preot la bisericuţa de lemn din Dorohoi (1915—1940) şi profesor la mai toate şcolile secundare din Dorohoi (1915—1950). S-a stins din viaţă în noaptea de 14 spre 15 ianuarie 1965, după cîţiva ani de grele suferinţe fizice şi morale.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 281—289, Bucureşti, 1968

1 februarie 1923. Pînă în 1928 au apărut 23 de numere. Revista a publicat toate genurile şi speciile de folclor. A avut 112 colaboratori, grupînd pe mai toţi cei ce au scris la ,,Ion Creangă''. Mijloc de întreţinere a fost numai abonamentul ; în 1923 din 1 500 de abonaţi au achitat costul numai 300. Cînd Dumitru Furtună — copleşit de greutăţi materiale — n-a mai fost în stare să contribuie personal, revista şi-a încetat apariţia.

În 1927, folcloristul a publicat *Cîntece bătrîneşti din părţile Prutului* (127 pagini) cu 67 de balade. În 1939, volumul *Izvodiri din bătrîni* a fost retipărit şi premiat de Academie.

Pînă la cel de-al doilea război mondial, Dumitru Furtună a adunat mereu folclor, cu hărnicie de albină şi cu îndărătnicie de furnică. A cutreierat meleagurile Dorohoiului şi Botoşanilor iscodind mereu, însemnînd şi strîngînd comori ale înţelepciunii populare. Înainte de 1944 Furtună adunase atîta material istoric şi folcloric, încît i-ar fi trebuit patru vieţi ca să-l valorifice în întregime. Cînd frontul de luptă s-a apropiat de Dorohoi, nici Academia, nici Ministerul Învăţămîntului, nici autorităţile locale n-au dat atenţie cererilor sale deznădăjduite, de a pune la adăpost uriaşa sa comoară culturală. Cînd s-a întors din refugiu de la Caracal, în primăvara anului 1945, a găsit doar un amestec jalnic de hîrtii, în cea mai mare parte degradate ; tot ce era valoros dispăruse. Artur Gorovei care a cunoscut acest dezastru a rămas profund impresionat, atît de durerea prietenului său, cît şi de pierderea iremediabilă a atîtor bunuri culturale.

Ca om, Dumitru Furtună era un original : avea minte sprintenă, isteţime şi deşteptăciune de om din popor. Ţărănia sa se arăta în umorul său sănătos ; presăra discuţia cu glume, pilde, proverbe şi zicători. Povestea frumos şi vorbea limba molcomă a ţăranului din nordul Moldovei. ,,Eu am învăţat graiul românesc — spunea el — de la bunicul de pe tată şi de la bunica de pe mamă''. Dumitru Furtună a fost toată viaţa un ţăran veritabil, doar şcolit şi îmbrăcat în sutană. Dacă n-ar fi învăţat carte şi dacă ar fi rămas în sat, la Mănăstireni sau la Bozieni, ar fi fost — ca şi bunicul său — un înţelept al văilor.

★

Din cele 452 de titluri pe care le-a publicat Furtună, 78 sînt cu subiecte de folclor ; cinci sînt volume, iar 73 sînt articole, apărute în diferite reviste.

Folcloristul a dat atenţie tuturor genurilor de folclor, cu speciile respective. A strîns cîntece ostăşeşti din scrisorile trimise de pe front, în primul război mondial. A cules cîntece bătrîneşti din părţile Prutului, Başăului şi Jijiei ; unele sînt din Mănăstireni, auzite de la bunicul său. Furtună observa că baladele se răresc tot mai mult şi era de părere să se întocmească un corpus pentru cîntecele bătrîneşti, cu tot ce priveşte viaţa şi melodia lor [2].

În 1939 Artur Gorovei a lăudat ,,minunatul volum'' de *Izvodiri* ale prietenului său din Dorohoi. ,,Limba curată te ademeneşte ; ai crede că citeşti pe Creangă. Scriind această carte, Dumitru Furtună s-a dovedit a fi un folclorist în fond şi un artist în formă'' [3].

În opera folclorică a lui Furtună se găseşte şi literatură aforistică (proverbe şi zicători, pilde şi sfaturi, vorbe cu tîlc) ; nu lipsesc din culegerile sale nici blesteme, sudalme, jurăminte hazlii şi urări glumeţe. A cules şi a publicat superstiţii, eresuri, credinţe, semne şi presimţiri, farmece, vrăji şi descîntece. A fost preocupat mai ales de folclorul obiceiurilor şi datinilor. D. Furtună a opinat că viaţa sufletească a neamului nu se poate ţine fără datini ; ele au cu atît mai multă valoare, cu cît sînt mai vechi, mai neaoşe şi mai cinstit păstrate. Obiceiurile străbune trăiesc într-o desăvîrşită armonie cu întreaga fiinţă a neamului [4].

---

[2] D. Furtună, *Cîntece bătrîneşti din părţile Prutului*, p. 14.

[3] Artur Gorovei, *Un povestitor iscusit : D. Furtună*, în ,,Cuget clar'', (N.S.), an. IV, 1940, nr. 31, p. 485.

[4] D. Furtună, *Obiceiuri străbune*, în ,,Gazeta Dorohoiului'', 25 decembrie 1925 ; *Ce sînt datinele*, în ,,Poporul românesc'', an. I, februarie 1931, nr. 3 ; *Datina*, în ,,Albina'', 25 august 1936.

Dumitru Furtună a alcătuit studiul *Pluguşorul la români* (de 288 pagini) cu 29 de pluguşoare, cele mai multe din satele în care folcloristul şi-a trăit copilăria şi tinereţea. Într-o introducere de 33 de pagini a descris datina şi modul cum se practică în nordul Moldovei. Manuscrisul, gata pentru tipar, se află depus la Academie ; e o lucrare valoroasă, ce merită a fi cunoscută de specialişti şi de publicul iubitor de folclor.

Ca să prezinte obiceiurile şi datinile ce se practică în satele din judeţele Dorohoi şi Botoşani, la sărbătorile de iarnă (colinde, steaua, malanca, uratul, capra, căluţul, semănatul), Dumitru Furtună a alcătuit o piesă de teatru : *Vacanţa Crăciunului*, în două acte. Începînd din 1915, piesa a fost reprezentată ani de-a rîndul de elevii şcolilor secundare din Dorohoi.

A fost de asemenea preocupat de cîntecul, dansul, portul de la sate şi mai ales de limba poporului.

Dumitru Furtună a fost folclorist nu numai pentru că a cules şi a publicat material cultural din popor, dar şi pentru că şi-a spus cuvîntul în unele probleme de folclor. El crede — astfel — că actul de creaţie, la origine, este individual, iar dacă produsul place, colectivitatea îl acceptă şi îl consacră. Produsul e mereu supus exigenţei gustului popular şi circulă atîta vreme cît place. În fiecare sat există individualităţi creatoare şi folcloristul a identificat pe unele din ele, la Mănăstireni, la Bozieni şi în alte localităţi.

Selecţia produselor populare şi difuzarea lor se fac la şezătoare, care — arată Furtună — este şcoala tradiţională de cultură a satului. Aceste produse circulă oral, sub masca anonimatului, ceea ce contribuie la şlefuirea şi selectarea continuă a materialului şi la formarea de variante.

Un mare rol pentru circulaţia produselor populare îl au bunii povestitori. Furtună observă că meşteşugul povestirii se află în stăpînirea gospodarilor mai puţin înstăriţi. În general, românul e vorbăreţ. Despre Gheorghe Vieru, dintr-un sat din nordul judeţului Dorohoi, Furtună scria : ,,De cînd sunt, n-am văzut un asemenea povestaş. Nu-i chip a începe despre ceva şi el îndată porneşte de la capăt povestea lui. El veşnic spune : cît are să trăiască are să fie toaca satului. Cînd am întrebat de acel sătean ce fel de om este, mi-au spus cu toţii : Apoi de minciuni să nu-l cauţi''[5]. Furtună a întîlnit mulţi povestitori în partea cîmpului, pe valea Jijiei de sus şi a Başăului. Se revizuieşte astfel părerea celor care au atribuit darul povestirii numai locuitorilor de la munte. Prin culegerile sale bogate, Furtună a dovedit că în Moldova de nord, de la poalele codrului Herţei în jos, între Siret şi Prut, se găsesc importante zăcăminte folclorice şi care doar trebuie cercetate şi puse în valoare. Este apoi interesantă observaţia folcloristului că deţinătorii de folclor autentic sînt mai ales ciobanii şi păstorii, care pe acea vreme erau cu toţii neştiutori de carte.

Dumitru Furtună a militat pentru adunări şi congrese ale folcloriştilor. Încă din 1918 a propus înfiinţarea unor catedre de folclor la şcolile normale şi seminarii[6].

A scris despre mai toţi folcloriştii români şi a arătat deosebită înclinare faţă de Gorovei şi Pamfile, cu care a avut relaţii de prietenie. Pe cel dintîi îl considera decan al folcloriştilor şi misionar în slujba binelui şi frumosului[7].

Cei trei folclorişti moldoveni : Gorovei, Pamfile şi Furtună au avut aceeaşi carieră culturală. Toţi trei au fost intelectuali de valoare, legaţi sufleteşte de modeste tîrguri provinciale. Au cunoscut şi au iubit ţărănimea şi au arătat admiraţie desăvîrşită pentru Ion Creangă. Toţi trei şi-au închinat cinstita lor activitate cercetărilor de folclor şi au condus reviste în această materie. În culegerile ce au publicat, şi-au dat silinţa să păstreze puritatea textului popular. Deviza fusese lansată de Gorovei, încă din 1892, la apariţia revistei ,,Şezătoarea'' : ,,Ne vom da străduinţa să luăm totul de la izvor''.

---

[5] D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, p. 2.

[6] D. Furtună, *Păreri şi propuneri*, Dorohoi, 1918, p. 10—22.

[7] D. Furtună, *Un dascăl minunat* : *Artur Gorovei*, în ,,Cuget clar'', (N. S.), 1 iunie 1939, p. 748

Astăzi cercetările de folclor se întreprind în condiţiuni deosebite de cele din trecut: există un institut anume, cu specialişti în materie, cu metodologie ştiinţifică şi aparatură tehnică, cu arhivă şi reviste de specialitate. Dar oricît ar progresa ştiinţa folclorului, munca pionierilor în acest domeniu nu va fi niciodată nesocotită; astfel şi Dumitru Furtună va fi preţuit totdeauna, ca un harnic şi valoros folclorist al meleagurilor botoşănene şi dorohoiene.

Eugen D. Neculau

FELIX KARLINGER şi B. MYKYTIUK, *Legenden märchen aus Europa*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf—Köln, 1967, 312 pag.

De cîţiva ani, colecţia cu faimă binemeritată *Die Märchen der Weltliteratur*, întreruptă de împrejurările războiului, a început să fie întregită cu noi volume. Condusă vreme îndelungată de Friederich von der Leyen, cunoscutul basmolog decedat de curînd, ea a fost preluată de Kurt Schier şi Felix Karlinger sub auspiciile aceleiaşi edituri a lui Eugen Diederich. Ultimul volum din această serie e *Legendenmärchen aus Europa*. Autorul, Felix Karlinger, profesor de romanistică la universitatea din Salzburg, e cunoscut prin studiile sale despre naraţiunile populare şi prin colecţiile de poveşti italiene (*Das Mädchen im Apfel*, München, 1964), mediteraneene (*Inselmärchen des Mittelmeeres*, 1962) şi spaniole (*Spanische Märchen*, 1965), ultimele două publicate în seria *Die Märchen der Weltliteratur*. Spre deosebire de celelalte volume din această colecţie, cel despre basmele-legende e axat o dată pe o specie literară cu contururi deosebit de flexibile, apoi pe o arie extranaţională, cuprinzînd naraţiuni de la toate popoarele Europei, fiecare fiind reprezentat prin 1—6 poveşti. Din capul locului, lucrarea a întîmpinat dificultăţi mari. În primul rînd, a traduce din aproape toate limbile europene — căci puţine au fost traduse anterior în germană — şi mai cu seamă din dialecte înseamnă un cumul uriaş de dificultăţi care cu greu pot fi înlăturate. Cu ajutorul slavistului Bohdan Mykytiuk şi a altor colaboratori, Felix Karlinger a reuşit să ne dea o colecţie care se citeşte cu plăcere de orice iubitor de literatură. Trebuia apoi ca fiecare popor să fie reprezentat prin naraţiunile care îi sînt oarecum specifice. Problema e deosebit de spinoasă în stadiul actual al cercetărilor, cînd este încă problematic a afirma că cutare tip e propriu numai cutărui popor. Autorul a învins cu succes şi această dificultate, prezentînd naraţiuni care, prin coloritul lor şi prin unele localizări, poartă pecetea provenienţei lor naţionale. În plus, autorul s-a străduit să evite repetarea unor tipuri de largă circulaţie, căci cele cîteva episoade sau motive care se repetă — fenomen cît se poate de firesc în naraţiunile populare — sînt prea puţine pentru a ştirbi varietatea volumului. Colecţia cuprinde 95 de naraţiuni provenind de la 35 de popoare europene (inclusiv una evreiască).

Repertoriul românesc e reprezentat prin trei naraţiuni (nr. 40, 41, 42), ultimele două luate din *Antologia de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 441, 477, iar prima din colecţia inedită a autorului (*Die junge Gemeinde*). Din păcate, Karlinger nu arată localitatea de unde a cules-o, dar din context se vede că e vorba de un teritoriu dominat de turci, încît bănuim că naraţiunea provine de la aromâni, în orice caz din ţinuturile de la sudul Dunării. De altfel, autorul — care ne-a vizitat ţara — ne cunoaşte atît limba, cît şi folclorul (am aflat că a ţinut şi un curs despre basmele româneşti); nu poate decît să ne bucure că un romanist se ocupă şi cu cercetarea folclorului românesc.

Volumul e orientat spre o specie mixtă, basm-legendă, care înseamnă, în accepţia pe care i-au dat-o cercetătorii, mai cu seamă cei nordici, basm în a cărui ţesătură s-au infiltrat elemente şi episoade creştine, mai cu seamă cele două personaje pelegrine, Dumnezeu (Isus) şi Sf. Petru. Antti Aarne şi colaboratorii i-au fixat un loc în cadrul basmului propriu-zis, înaintea basmului nuvelistic, adică tipurile 750—849. Distribuirea acestora a fost cam arbitrară şi cercetători ca C. W. von Sydow au arătat cu îndreptăţire cum unele tipuri de basm-legendă, potrivit clasificării autorilor catalogului, au fost clasificate printre cele fantastice (*Ivan Turbincă, Moartea naşă etc.*). Lectura acestui volum întăreşte obiecţiile amintite şi arată cu ce uşurinţă se petrece intruziunea elementelor creştine, adesea chiar în basmele despre animale, cum se vede în varianta franceză a lui AT 123 (*Capra cu trei iezi*). Această permeabilitate a basmului-legendă, specie mixtă, ce se hrăneşte din cele două specii învecinate, îngreuiază considerabil definirea caracteristicilor şi în consecinţă clasificarea tipurilor componente. Unele sînt apropiate basmului — ceea ce a determinat pe Aarne şi colaboratori să le insereze printre basmele fantastice —, altele sînt atît de asemănătoare legendelor, încît pot fi puse cu uşurinţă în această categorie şi uneori aceasta pare soluţia mai nimerită. În genere, graniţele informe, cu forme tranzitorii, sînt o caracteristică bine cunoscută a speciilor folclorice.

În *Postfaţă* (p. 279—289), Karlinger discută, succint dar cu miez, problematica legată de caracterul mixt al speciei, cu incertitudinile pe care le generează. Autorul arată că delimitarea speciei se clarifică prin situaţia povestitului, prin funcţia ei şi prin elementele conţinutului. Karlinger scoate în evidenţă rolul important al mănăstirilor în difuzarea acestei specii. E vorba de călugării puţin ştiutori de carte, cărora legenda fixată în textele sacre le rămînea inaccesibilă, dar deosebit de aplecaţi către basmul tradiţional în care se inserau cîteva elemente creştine pentru a le înlătura profilul profan. Autorul previne pe cititor că nu mediile mănăstireşti au fost creatoarele acestei specii mixte, dar ele au cultivat-o şi au contribuit la răspîndirea ei, poate şi creînd unele tipuri. Supoziţia e verificată de materialele bogate pe care autorul le-a cules prin mănăstiri, din care o mică parte au intrat în această antologie. În fond, basmul-legendă e în cadrul poveştilor ceea ce e colinda religioasă între urările sărbătorilor de iarnă. Amîndouă s-au altoit pe specii preexistente, introducînd elemente la care doar forma, cîteva determinante sînt creştine, restul fiind pe de-a-ntregul plăsmuit de mentalitatea populară în episoade apocrife, inexistente în textele canonice şi adesea în opoziţie cu acestea. Aşa se şi explică uşurinţa cu care se pot insera atare elemente în tipurile tradiţionale profane, antologia lui Karlinger fiind deosebit de revelatorie sub acest aspect. Autorul arată că şi funcţional basmul-legendă se apropie de basmul obişnuit, fiindcă *delectatio* primează faţă de *prodesse*, care caracterizează legenda propriu-zisă. Apoi, cu privire la conţinut, Karlinger arată că deosebirea dintre cele două specii amintite e vizibilă mai cu seamă în figura eroului. Cel din legendă are caracteristici aparte, apare ca atare încă din leagăn, pe cînd cel din basm-legendă e pe deplin umanizat, semenul tuturor, mînat de aceleaşi nevoi şi dorinţe. Această caracteristică a permis unor basme legende de a căpăta un colorit — adesea puternic accentuat — de snoavă.

Autorul constată că basmul-legendă e viu în ţările din răsăritul şi nordul Europei, adică în zonele ortodoxe şi catolice, pe cînd în ţinuturile protestante el e rar şi reprezintă de obicei o rămăşiţă din tradiţia anterioară Reformei. Karlinger chiar constată un stil proaspăt şi viu în răsăritul şi sudul Europei, pe cînd în teritoriul german stilul a fost modelat de cel al basmelor fraţilor Grimm.

În încheiere, Karlinger subliniază numărul extrem de redus al studiilor referitoare la atare naraţiuni. Ca urmare, o serie de probleme, ca de pildă relaţiile dintre poezia medievală a trubadurilor şi basmele-legendă, apoi cele dintre cărţile populare şi acestea, rămîn încă în umbră.

Cu toate dificultăţile semnalate, Felix Karlinger ne-a dat o antologie care oglindeşte fizionomia complexă a acestei specii şi prin aceasta a făcut-o familiară nu numai specialiştilor, ci şi celorlalţi iubitori de literatură.

Ovidiu Bîrlea

GEORGE PETER MURDOCK, *Culture and Society. 24 Essays*, University of Pittsburgh Press, 1965, 376 p. + 6 tabele

Oferind o largă şi judicioasă selecţie a operei ştiinţifice, concepute în răstimpul a trei decenii, aparţinînd unuia dintre ,,liderii'' antropologiei sociale şi culturale, după cum îl caracterizează prefaţatorul A. Spoehr pe autor, volumul în discuţie constituie, de fapt, o semnificativă trecere în revistă a evoluţiei cercetărilor contemporane în acest domeniu. Cercetător, profesor şi animator, participant la cele mai de seamă dispute de idei ale disciplinei, nu o dată cu puncte de vedere definitorii, mai ales în ceea ce priveşte problema structurii sociale şi cea a metodelor comparative, prin exemplul contribuţiei sale ştiinţifice, G. P. Murdock demonstrează aportul studiului culturii primitive şi al celei populare, alături de investigaţiile istorice, la elucidarea unor aspecte privind căile şi destinele civilizaţiei moderne [1].

Problematica şi structura volumului, deosebit de bogate şi variate, ilustrează nu numai polivalenţa preocupărilor celui care a fost, pe rînd, preşedinte al Asociaţiei americane de antropologie, al Societăţii americane de etnologie şi al celei de antropologie aplicată, fondator al reputatei ,,Ethnology'', ci şi caracterul unitar şi sistematic al concepţiei sale de cercetare. Căci preocupîndu-se, în principal, de elucidarea raportului dintre fenomenul cultural şi cel social, savantul american dezbate în capitole individualizate, dar riguros raportate printr-o circumscriere teoretică şi metodologică unitară, cele mai importante probleme ale disciplinei afectate : *Antropologia şi ştiinţele înrudite, Natura culturii, Dinamica modificării culturale, Organizarea socială, Religie, ceremonial şi recreare, Comparaţia interculturală.* Toate acestea fac ca volumul în discuţie să depăşească importanţa unei simple culegeri de studii, cum modest se intitulează, căpătînd, prin faptul că acoperă cea mai mare parte a problematicii antropologiei sociale şi culturale, ca şi prin valoarea contribuţiei sale, semnificaţia unui original şi util tratat.

Deşi conceput cu aproape două decenii în urmă, primul capitol, consacrat raporturilor interdisciplinare, dezbate o serie de probleme care, în momentul de faţă, preocupă numeroşi specialişti din diverse ţări [2]. În ceea ce-l priveşte pe G. P. Murdock, el demonstrează că, deşi studiate de discipline separate, societatea, cultura şi personalitatea omului tind să devină subiectul unei ştiinţe unificate, rezultat al integrării sistemelor teoretice ale respectivelor domenii particulare de cercetare, procesul avînd, după opinia sa, în antropologie, semnificaţia descoperirilor einsteiniene în ştiinţele fizice.

Trecînd de la aceste probleme, care reprezintă, mai ales, un deziderat al viitorului, dar păstrînd aceeaşi optică a relaţiilor interdisciplinare, autorul ia în discuţie o serie de aspecte ale istoricului disciplinei, cu referiri la evoluţia antropologiei sociale britanice. După ce trece în revistă cîteva din caracterele sale, cum este, de pildă, aportul etnografiei la acumularea unui serios fond de date de teren, el constată că, în ultima vreme, cercetătorii englezi au luat în considerare mai mult raporturile culturale sincronice decît cele diacronice, ceea ce a făcut ca preocupările istoriste să fie sub nivelul necesar, antropologia socială britanică tinzînd să devină, într-o anumită măsură, o ramură specializată a sociologiei.

Orientîndu-se în sensul uneia din cele mai progresiste tendinţe din istoria cercetărilor în acest domeniu, care a aprofundat principiul imposibilităţii existenţei ,,popoarelor aculturale'', G. P. Murdock îşi aduce contribuţia sa proprie mai ales pe linia încadrării culturii primitive şi populare în fenomenul cultural universal. Nu mai puţin semnificativă ni se pare ideea enunţată de cercetătorul american după care natura culturii nu poate fi definită decît prin elucidarea totalităţii determinărilor sale concrete, deci prin conlucrarea tuturor ştiinţelor sociale. În felul acesta el respinge o anumită tendinţă „culturologistă", care absolutiza cultura, detaşînd-o, ca fenomen autonom, de existenţa umană. Mai mult decît atît, în anumite privinţe G. P. Murdock reuşeşte să se desprindă de perspectiva behavioristă, împămîntenită o bună perioadă în antropologia culturală americană, prin considerarea, în contextul lor organic, a factorilor biologici, psihologici şi sociali.

---

[1] Al. Tănase, *Cultură şi civilizaţie*, în ,,Lupta de clasă'', XLVII, 1967, nr. 12, p. 100.

[2] Cf., pentru stadiul actual al problemei, grupajul de studii *Toward a General and Unified, Anthropology*; Donald Stanley Marshall, *General Anthropology : Strategy for a Human Science*, şi Laura Thompson, *Steps toward a Unified Anthropology*, în ,,Current Anthropology'', febr. — apr. 1967, nr. 1—2, p. 61—92.

Analizînd obiceiurile ca „trăsături de caracter culturale", cercetătorul american subscrie unei opinii de interpretare, aflate în tradiţia lui E. B. Tylor (*Cultura primitivă*), care consideră că, în condiţiile formelor culturale primare, disciplina în discuţie este, în primul rînd, o ştiinţă a obiceiurilor. În această perspectivă, fără îndoială discutabilă, dar care a contribuit substanţial la discutarea uneia din cele mai importante categorii ale cercetării din acest domeniu, specialistul american demonstrează că, în principal, cultura se bazează nu pe ereditatea biologică, ci pe capacitatea omului de a dobîndi, sub influenţa condiţiilor sociale, un comportament habitual. Pentru elucidarea mecanismului formării acestuia, este stabilită seria progresivă a formelor sale genetice: de la „habit", rezultat al contopirii replicii instinctive cu experienţa dobîndită, ca formă individuală, la „custom" (corespunzînd relativ „obiceiului"), rezultat al supunerii comportamentului condiţiei de grup. Încercînd să stabilească forma constitutivă superioară de organizare culturală, în perspectiva în care am subliniat-o, dar şi pentru a înlătura o anumită confuzie existentă, în momentul de faţă, în limbajul ştiinţific de specialitate, G. P. Murdock propune generalizarea termenului de „folkway" (aproximativ „cutumă"), vehiculat, mai ales, în sociologia culturii şi avînd un conţinut coercitiv-normativ mai caracteristic.

Contribuţia majoră şi centrul de greutate al volumului, către care converg demonstrativ toate elementele sale componente, o reprezintă, după cum arată şi titlul, elucidarea raportului cultură-societate. Concepînd cultura în aspectul ei existenţial-valoric, avînd în special un conţinut ideatic, iar civilizaţia ca unitate dintre societate şi cultură, G. P. Murdock disociază antinomia tradiţională cultură-civilizaţie, demonstrînd funcţia intermediară a factorului social. Stabilind că o serie de norme ale relaţiilor sociale fac parte şi din cultură, ca reglementări ale relaţiilor omului cu lumea materială, autorul accentuează totuşi că, în totalitatea sa, sistemul de bază al relaţiilor sociale se constituie ca structură aparte, aflată în raporturi de concordanţă cu cea culturală. Astfel, exprimîndu-se în termenii proprii cercetătorilor americani, G. P. Murdock arată că, în ultimă instanţă, în directă legătură cu modificarea condiţiilor materiale de viaţă, comportamentul social determină fenomenul cultural. Acest raport de preponderenţă nu exclude, ci presupune, dat fiind că este vorba de un proces organic, şi o influenţă inversă, căci, după expresia sa, caracterele organizării sociale sînt legate de mecanismul schimbărilor culturale. În felul acesta, contribuţia autorului în discuţie se integrează, într-o bună măsură, direcţiei de cercetare materialistă, care cîştigă tot mai mult teren în cadrul investigaţiilor antropologice contemporane.

Deşi, în general, stabileşte just sensul de determinare al raportului în discuţie, concepţia cercetătorului american cunoaşte şi unele aspecte contradictorii, căci tot el încearcă, cu alt prilej, să demonstreze că nu societatea, ci cultura reprezintă fenomenul specific uman, motiv pentru care preocupările specialiştilor se îndreaptă mai ales către antropologia culturală, decît cea socială.

Ni se pare deosebit de semnificativ faptul că, deşi postulează că studierea structurii sociale este fundamentală pentru elucidarea evoluţiei sociale şi culturale, cercetătorul american ţine să incrimineze acel structuralism absolutizant ce face din om un element fără posibilităţi de reacţie, reclamînd, în ceea ce priveşte considerarea problematicii umane, raportarea abordării structuraliste la cea istorică şi funcţională.

Poziţia avansată pe care se plasează G. P. Murdock, în tradiţiile disciplinei, este ilustrată şi de concepţiile sale referitoare la modificările culturale, în cadrul căreia neagă categoric o serie de opinii cu un conţinut reacţionar, care căutau să acrediteze ideea caracterului conservator, imobil al culturii primitive şi al celei populare.

Pornind de la o definiţie justă a naturii culturii, cercetătorul american stabileşte, de la bun început, că o trăsătură fundamentală a sa o reprezintă calitatea de a se modifica în timp şi în spaţiu. În continuare, pe linia aprofundării interpretării materialiste, el stabileşte că împrejurările, cauzele care produc schimbările culturale sînt de natură istorică, concluzie de o apreciabilă importanţă teoretică şi metodologică. Pentru a se realiza o înţelegere cît mai nuanţată a fenomenului, se arată că, alături de aceste cauze, există şi o serie de condiţii care doar îl influenţează (factorul geografic şi demografic, contactele culturale etc.).

Ţinînd seama de fondul teoretic general al problemei, sînt discutate şi modalităţile, deci procesele, care canalizează fenomenul modificărilor culturale. În ultima variantă propusă (1960), acestea ar fi: inovaţia, împrumutul (difuziunea externă), difuziunea internă, integrarea, eliminarea şi socializarea (educaţia).

Deşi, într-un moment al demonstraţiei sale, autorul afirmase că cea mai mare parte a elementelor unei culturi provin din împrumut, nu-l putem considera pe G. P. Murdock drept un partizan al difuzionismului excesiv, căci tot el ţine să atragă atenţia că schimbările culturale nu reprezintă împrumuturi univoce, ci profunde acte creatoare.

O materializare a acestor principii de cercetare o reprezintă contribuţia cercetătorului american la aprecierea dimensiunilor şi semnificaţiilor reale ale dezvoltării în timp şi spaţiu a fenomenului cultural. Demonstrînd că multă vreme rezolvarea problemei a fost împiedicată de concepţiile etnocentriste, el subliniază că abordarea acesteia prin prisma relativismului cultural a deschis posibilitatea depistării formelor culturale naţional-individualizate, determinate de specificul existenţei fiecărui popor. Tinzînd să realizeze o formă echilibrată de interpretare a fenomenului, G. P. Murdock scoate în evidenţă şi importanţa relaţiilor interculturale, căci, după opinia sa, ceea ce dă dimensiunea caracteristică evoluţiei în domeniul cultural este tocmai faptul că ea se realizează şi prin intermediul difuziunii sau prin ceea ce el numeşte ,,schimbări adaptive ordonate''. Pe de altă parte, demonstrînd concepţia unitară a savantului american în acest domeniu o opinie recentă subliniază importanţa interpretărilor sale în legătură cu evoluţia, ca formă genetică de realizare a schimbărilor culturale [3].

Semnificativă ni se pare concluzia cu care se încheie discutarea acestui grup de probleme, în cadrul căreia autorul evidenţiază caracterul creator al culturii, ceea ce-i inspiră o îndreptăţită încredere în viitorul ei, negînd astfel o serie de concepţii fataliste, reacţionare în legătură cu decadenţa culturii.

Aşa cum subliniam mai sus, un domeniu în care aportul lui G. P. Murdock este definitoriu îl reprezintă acela al metodelor comparative interculturale (*cross-cultural*), fapt atestat şi de o serie de opinii recente, cum este aceea a cercetătorului american A. J. F. Köbben, care subliniază că, deşi au trebuit să suporte numeroase înfruntări critice, principiile sale de lucru reprezintă instrumente de cercetare de o apreciabilă valoare [4]. Această contribuţie se materializează atît pe plan teoretic, subcapitolul semnificativ intitulat ,,Antropologia ca ştiinţă comparativă'', din volumul în discuţie, reprezentînd o chintesenţă în acest sens, cît şi pe plan organizatoric, G. P. Murdock editînd, încă din 1937, publicaţia ,,Cross-Cultural Survey'' care a contribuit la realizarea unei colecţii de date geografice, sociale şi culturale, provenind din cele

---

[3] În acest sens, ca şi pentru discuţia altor probleme teoretice ridicate în această recenzie, cf. A. Hulkrantz, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1960, vol. I, p. 121.

[4] A. J. F. Kobben, *Why Exceptions? The Logic of Cross-Cultural Analysis*, în ,,Current Anthropology'', febr.—apr. 1967, nr. 1—2, p. 19.

RECTIFICARE

Cititorii sînt rugaţi ca la pag. 248 să inverseze ordinea ultimelor două grupuri de versuri.

Revista de etnografie şi folclor nr. 3/1968

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice* şi *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, *Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, *Texte din literatura poporană română*, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, *Balada populară română*, 1966, 548 p.+16 pl., 23 lei.

* * * *Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende*, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeş şi Muscel*, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 3, p. 195—290, Bucureşti, 1968

I.P.I. – c. 5269

43.407

Lei 12.—

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI Nr. 4

1968
EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct: ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor”.

La « Revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,— ;F.F. 49,— ;DM 40, — .

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 1968 Nr. 4

SUMAR

STUDII

Pag.

CORNELIU BĂRBULESCU — Cîteva observaţii la basmul „Înşiră-te mărgăritar" (tip 707 C*) 293

FLORIN GEORGESCU — Valoarea contribuţiei ştiinţifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului 299

ANCA STAHL — Studiul riturilor de construcţie româneşti 309

MARIANA KAHANE şi LUCILIA GEORGESCU — Repertoriul de şezătoare — specie ceremonială distinctă 317

FLORICA LORINŢ — Semnificaţia ceremonialului funerar al bradului în Gorj . 331

CORNELIU GEORGESCU — Contribuţie la studiul formei libere 339

MATERIALE

HANNI MARKEL — Legenda populară săsească din zona Reghinului 349

NOTE ŞI RECENZII

CONSTANTIN STIHI-BOOS — Consideraţii asupra stadiului actual al etnomuzicologiei 357

NICOLAE RĂDULESCU — Sesiunea de lucru a grupului de studii pentru cercetarea şi editarea vechilor izvoare de muzică populară 365

ION DRĂGOESCU şi LIA STOICA-VASILESCU — Un document inedit privind istoria folclorului muzical 366

BÉLA BARTÓK — *Rumanian Folk Music, volume I: Instrumental Melodies; volume II: Vocal Melodies*; *volume III*: *Texts*, Edited by Benjamin Suchoff, with a foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967 (Tiberiu Alexandru) 368

Rev. etn. folc. tom. 13, nr. 4 p. 291–376 Bucureşti, 1968

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 1968 Nº 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

CORNELIU BĂRBULESCU — Quelques observations sur le conte roumain « Enfile-toi perle fine » (type 707 C*) 293
FLORIN GEORGESCU—La valeur de la contribution scientifique de Constantin Brăiloiu rapportée aux bases actuelles de la recherche du folklore 299
ANCA STAHL — L'étude des rites de construction traditionnels chez les Roumains 309
MARIANA KAHANE et LUCILIA GEORGESCU — Le répertoire de la veillée, espèce cérémoniale distincte 317
FLORICA LORINȚ — Le sens de la cérémonie du sapin funéraire dans le département de Gorj 331
CORNELIU GEORGESCU — Contribution à l'étude de la forme libre 339

MATÉRIAUX

HANNI MARKEL — La légende populaire saxonne dans la zone de Reghin . . 349

NOTES ET COMPTES RENDUS

CONSTANTIN STIHI-BOOS — Considérations sur la phase actuelle de l'ethnomusicologie 357
NICOLAE RĂDULESCU—La session de travail du groupe d'études en vue de la recherche et de l'édition des anciennes sources de musique populaire . . . 365
ION DRĂGOESCU et LIA STOICA-VASILESCU — Un document inédit concernant l'histoire du folklore musical 366
BÉLA BARTÓK — *Rumanian Folk Music, volume I: Instrumental Melodies; volume II: Vocal Melodies*; *volume III: Texts*, Edited by Benjamin Suchoff, with a foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967 (Tiberiu Alexandru) 368

Rev. ethn. folc., Tome 13, nº 4, p. 291–376, Bucarest, 1968

CÎTEVA OBSERVAȚII LA BASMUL ,,ÎNȘIRĂ-TE MĂRGĂRITAR'' (TIP 707 C*)

CORNELIU BĂRBULESCU

Unul din cele mai răspîndite tipuri de basm în folclorul internațional este tipul 707, intitulat *Cei trei copii de aur*, nume sub care este cunoscut de specialiști și indicat în catalogul Aarne-Thompson [1]. După cum se știe din culegerile existente, aria de răspîndire a celor 420 de variante cunoscute este foarte întinsă în special în Europa, basmul fiind întîlnit și în Siberia, Extremul Orient, India, în Africa, în Canada, Mexic, Chile și Brazilia. Cea mai veche variantă consemnată literar este din secolul al XVI-lea, tipărită în *Nopțile plăcute* ale lui Straparola [2]. În secolul al XVII-lea varianta a fost reluată de madame d'Aulnoy [3], apoi în secolul al XVIII-lea de Le Noble [4], care pe lîngă evenimentele din varianta d'Aulnoy a introdus și altele, poate chiar unele populare. În același timp Galland [5], cînd a scris versiunea franceză a cărții *1001 de nopți*, a adăugat și *Povestea celor două fete invidioase pe sora lor mai mică*, pe care ar fi auzit-o de la un arab. În secolul al XIX-lea sînt de menționat lucrările lui Pușkin și Vasile Alecsandri.

Toate variantele cunoscute și menționate de catalogul internațional sînt foarte unitare în conținut, respectînd cu fidelitate schema tipului, iar deosebirile fiind neesențiale. Bineînțeles că elementele formale corespund conținutului și specificului social-cultural, ca și mentalității locale.

Pe scurt, este vorba de trei fete care discutau între ele ce ar fi în stare fiecare să facă dacă s-ar căsători cu un tînăr arătos care tocmai trecea pe drum. Una din ele spune că este în stare să hrănească o mulțime de oameni doar cu o pîine, alta că ar putea să îmbrace o armată numai cu un fir, iar a treia că ar face trei copii cu părul de aur. Trecătorul, care era fiul împăratului sau chiar împăratul, auzindu-le, s-a căsătorit cu fata care vorbise despre copii. Celelalte surori, geloase de situația celei de-a treia, au prins

---

[1] Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, în ,,FFC'', 184, Helsinki, 1964.

[2] G.F. Straparola, *Le piacevole notti*, Bologna, 1889, IV, 3.

[3] A scris două volume de basme : *Les fées à la mode* și *Les illustres fées*, *Paris*, 1698.

[4] După P. Delarue et Marie L. Tenèze, *Le conte populaire français*, Paris, vol. II, 1965, p. 647.

[5] A. Galland, *Mille et une nuits*, Paris, 1874.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 293–298, București, 1968

momentul cînd aceasta a născut doi băieți și o fată și i-au înlocuit cu trei cățel, pe care i-au înfățișat drept odrasle soțului indignat. Acesta a poruncit ca soția vinovată să fie aspru pedepsită și decăzută din drepturile ei. Pe de altă parte, copiii au fost așezați într-un coș și aruncați pe o gîrlă, sau într-o pădure. Fiind găsiți de niște oameni de treabă care i-au adăpostit, copiii s-au făcut mari. După o vreme, cei care voiseră să-i piardă au aflat despre soarta lor și printr-o viclenie i-au sugerat fetei gîndul de a avea niște lucruri fermecate a căror căutare și obținere periclitau viața năzuitorilor, sperînd ca în felul acesta cei trei copii să dispară. Frații, care au plecat să caute lucrurile dorite de sora lor, s-au transformat în stane de piatră, dar fata a pornit să-i caute, i-a găsit și i-a despietrit. Toți trei s-au întors acasă și, prin intermediul uneia din minunățiile aduse, tatăl copiilor a aflat adevărul, pe surorile vitrege vinovate de înșelăciune le-a pedepsit, iar pe soția sa a reabilitat-o și i-a redat fericirea.

Bineînțeles că potrivit aceleiași scheme se desfășoară și cele 18 variante românești cunoscute ale tipului _707_ (una istroromână, una meglenoromână, una din Transilvania, 5 din Moldova și 10 din Muntenia), din care cea mai veche este tipărită de Th. Arsenie în 1872 [6], iar cea mai recentă este culeasă pe bandă de magnetofon de cercetătorii Institutului de etnografie și folclor în anul 1956, din satul Bughea de Sus, jud. Argeș [7].

Iată însă că în folclorul românesc, paralel cu versiunea tip _707_, mai circulă o versiune a acestui basm, neconsemnată de catalogul internațional, pe care noi am notat-o în _Catalogul poveștilor populare românești_ ca tip _707 C_*, cu 44 de variante cunoscute (una aromână, 10 din Muntenia, 11 din Moldova și 23 din Transilvania). Faptul este interesant mai ales că și aceste variante sînt remarcabil de unitare. Lazăr Șăineanu[8] a sesizat deosebirea dintre cele două versiuni, dar, operînd numai cu 13 variante de ambele tipuri, nu a putut să-și dea seama de interesul pe care-l prezintă. A. Schullerus [9] nu a observat diferențele, incluzînd în catalogul său, la tipul _707 Copiii de aur_, variante amestecate din ambele versiuni [10].

Pentru a diferenția mai bine cele două tipuri arătate, tipul _707 C_* l-am intitulat _Înșiră-te mărgăritar_, după titlul dat de Petre Ispirescu variantei publicate de el în 1872 și care sugerează _numai_ acest basm, nu și tipul paralel.

Schema tipului _707 C_* este identică cu a tipului _707_ doar pentru episodul I. Episodul al II-lea este predominat de motivul uciderii pruncilor substituiți și de îngroparea lor, episodul al III-lea tratează metamorfozarea pruncilor omorîți în diverse chipuri, pînă la reîncarnarea în chipul inițial. Episodul al IV-lea readuce basmul în schema tipului _707_ prin recunoașterea copiilor de către tatăl lor. Aceasta însă nu înseamnă cîtuși de puțin că tipul _707 C_* ar fi tributar celuilalt. Dimpotrivă, și acest fapt considerăm că se datorește caracterului său popular, în folclorul românesc tipul _707 C_*, în aceleași condițiuni de culegere cu tipul _707_, s-a dovedit mult mai viguros, mai închegat și mult mai frecvent.

---

[6] Theodor Arsenie, _Noua collecțiune de basme sau istorii populare_, București, 1872, p. 1.

[7] Arh. Inst. de etnogr. și folclor, mg. nr. 374, culeg. Ov. Bîrlea și Al. Amzulescu.

[8] Lazăr Șăineanu, _Basmele române..._, București, 1895.

[9] Adolf Schullerus, _Verzeichnis der rumänischen Märchen und Varianten_, în „FFC”, 79, Helsinki, 1927.

[10] Din 22 de variante, 7 sînt de tipul _707_, 11 de tip _707 C_* și 4 de alte tipuri.

Interesant de subliniat este că pentru tipul *707* Stith Thompson, care a inventariat 420 de variante din toată lumea, sugerează o origine europeană [11] a basmului și un izvor folcloric, în timp ce Paul Delarue, după ce a analizat 35 de variante franceze ale tipului, înclină să creadă că în Franța basmul ar fi venit dinspre Orient, pentru că se mai întîlnește extrem de viu în Anatolia, iar larga lui popularizare în folclorul european „*s-ar datori în mare parte variantelor lui Straparola, madame d'Aulnoy, Galland, Pușkin, poate lui Le Noble, direct și prin intermediul edițiilor populare*''[12].

Tipul *707 C** se detașează din discuțiile de mai sus, fiindcă se conturează de sine stătător, dezvoltîndu-se din alt izvor de tradiții populare, cu orizont cultural deosebit.

După cum am spus, începutul basmului *Înșiră-te mărgăritar* este același cu „Cei trei copii de aur'' pentru ca după epuizarea pretextului să se schimbe. În rezumat, după ce feciorul de împărat și-a adus soția acasă, femeia care i-a înlocuit pruncii nou-născuți i-a omorît, îngropîndu-i. Pe locul unde au fost îngropați copiii, au răsărit doi copaci cu frunze sau cu fructe de aur, care manifestau semne de respect și prietenie cînd trecea pe lîngă ei împăratul, sau de aversiune cînd trecea pe acolo cea care luase locul mamei lor izgonite. Din această pricină, a doua femeie a regelui l-a determinat să taie copacii și să facă din ei scînduri de pat. În timpul nopții scîndurile vorbeau și în timp ce scîndura pe care dormea împăratul își exprima mulțumirea, cea pe care sta intriganta își plîngea nefericirea. Auzind discuția scîndurilor, femeia l-a convins pe împărat să pună paturile pe foc, dar două scîntei au sărit în mîncarea unei oi, care a făcut doi miei cu lîna de aur. Și animalele, asemenea pomilor, îl iubeau pe împărat, iar pe femeie o împungeau. De teamă să nu i se descopere fapta — și de furie — femeia l-a convins pe împărat să taie mieii, apoi a trimis două slugi să spele mațele la rîu, cu consemnul să nu scape nici o bucățică. Slugile au pierdut pe apă două bucăți de maț, care s-au oprit într-o răchită și s-au prefăcut în doi copii cu părul de aur. Copiii au fost crescuți de niște oameni de treabă, au ajuns la o șezătoare la casa împăratului, și-au spus povestea vieții, împăratul i-a recunoscut și pe mama copiilor a reabilitat-o, iar pe impostoare a pedepsit-o.

Acest sîmbure dramatic este îmbrăcat într-o haină artistică adecvată, împodobită cu figuri de stil de o mare intensitate emoțională. Bineînțeles că fiecare variantă prezintă deosebiri față de celelalte, așa că nu se poate vorbi despre acest aspect decît ori la modul foarte general, ori cînd se discută despre stilul fiecărui povestitor în parte. Totuși analiza unei narațiuni populare poate opera cu abstractizări pe care critica literară nu și le poate îngădui, deoarece în cercetarea folcloristică, datorită variabilității, un basm poate fi confruntat de *N* ori cu el însuși, raportînd fiecare variantă la schema analitică a tipului, care, ea însăși, în structura sa internă are posibilități de transformare largă — ceea ce nu se poate face cu un roman, o nuvelă sau o schiță.

---

[11] St. Thompson, *The Folktale*, New York, ed. a II-a, 1951, p. 122.

[12] A. de Felice, *Contes de la Haute Bretagne*, Paris, 1956, p. 267.

Din numeroasele variante ale tipului, *707 C** — cele dintîi consemnate în 1845 de frații Schott[13] și de Obert[14] —, pînă la ultimele 17 culese direct de pe teren de cercetătorii Institutului între anii 1952—1956, se desprinde o atmosferă interesantă, care face sesizabil un caracter de funcționalitate pe care tipul *707* nu-l are, rămînînd pur și simplu expozitiv, pe cînd tipul *707 C** este implicativ și demonstrativ. Acest caracter izvorăște din însăși structura tipului, al cărui sistem de motive narative trebuie considerat sincronic și diacronic, cu atît mai mult cu cît motivele sînt de două categorii : unele de circulație largă, aparținînd unui fond comun cultural, și altele care reflectă particularități ale unui anumit grad de cunoaștere, ale unor anumite preocupări și deprinderi, ale unei mentalități specifice, fie că ele operează în sfera abstractizantă a tipului, fie că se conturează în cadrul variantei. Acest caracter subliniază și o poziție etică a colectivității, care denunță faptul infamant ce contravine la morala populară, acela de a îndepărta din gelozie prin înșelătorie o femeie de lîngă bărbatul rîvnit și a-i lua locul chiar prin crimă, sîmbure narativ care dă o mare putere dramatică tipului *707 C** în raport cu tipul *707*, în care ideea morală este mult diluată de un fir dramatic lateral[15]. Faptul acesta ne îndreptățește să presupunem că versiunea cea mai veche este tipul *707 C**, care a continuat să circule oral în formă cristalizată în zona în care s-a creat și căreia îi corespundea în total, iar versiunea *707* a apărut mai tîrziu, cînd transmițătorul, poate chiar Straparola, a eliminat motivele îngropării copiilor și metamorfozării lor, care nu corespundeau mentalității și gustului local și contemporan, și a combinat-o cu elemente din tipul *451* (plecarea fraților pentru a găsi lucrurile fermecate și căutarea lor de către soră — pentru care în folcloristica Europei apusene există consemnarea scrisă încă din secolul al XII-lea), apoi a reintrat în circulație prin mijloacele amintite de Paul Delarue. Prin rezonanța pe care a avut-o la spiritul predominant al vremii — uimire și admirație pentru marile călătorii, pentru descoperirea de ținuturi necunoscute, de bogății fabuloase și de lucruri nemaivăzute —, versiunea tip *707* a fost ușor acceptată și a circulat în toată aria influențată de publicațiile de popularizare de care vorbea Delarue[16]. În același timp, ținînd seama că Stith Thompson a constatat o origine europeană și „*mai mult folclorică decît literară*”[17] a tipului, iar Paul Delarue sugerează o pătrundere dinspre Orient spre Occident, ne vine ușor să considerăm zonă de maximă viabilitate a tipului *707 C** folclorul Europei orientale. De aici, dacă mai facem un pas și analizăm variantele străine de folclorul românesc ale acestui tip, din care pînă astăzi cele mai multe au fost semnalate de Berze Nagy (5 la maghiarii din Transilvania, scrise în limbaj popular și dialectal, una la Seghedin și două fără localizare — scrise în limbaj cancelăresc-cărturăresc) dacă comparăm cu basmul sîrbo-croat al lui Jaček „*Copiii cu părul de aur și cu dinții de argint*”[18], cu cel săsesc „*Copiii de aur*” al lui Haltrich[19] sau cu basmul publicat de Gubernatis în *Mythologie des plantes* [20], constatăm că toate aceste variante sînt tributare într-un fel sau altul versiunii din folclorul românesc, atît ca structură, cît şi chiar ca imagini trecute în limba respectivă în forme corespunzătoare sau traduse cuvînt cu cuvînt. Mai mult, faţă de remarcabila unitate, vigoare şi puritate a tipului *707 C** pe întreg teritoriul românesc, variantele din folclorul popoarelor amintite mai sus prezintă semne de decădere, fie prin diluarea unor imagini, diluare provenită din neînţelegerea unei tradiţii străvechi de baştină românească, fie prin introducerea unor elemente străine de spiritul basmului respectiv, fie prin contaminare cu variantele tipului *707*, care este foarte viu în folclorul acestor popoare [21].

---

[13] A.u.A. Schott, *Walachische Märchen u. Sagen aus Siebenbürgen*, Tübingen, 1845.

[14] Fr. Obert, *Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen*, Hermannstadt, 1925.

[15] Neavînd spațiu și trebuind să ne limităm, pentru demonstrație operăm numai cu concluziile.

[16] P. Delarue, *loc. cit.*

[17] St. Thompson, *The Folktale*, loc. cit.

[18] În *Archiv für slavische Phylologie*, Berlin, I, 1876, nr. 52.

[19] În *Deutsche Volksmärchen aus Sachsenland*, Wien, 1885.

În ce priveşte realizarea artistică a tipului românesc, între numeroasele figuri de stil care aparţin diferiţilor povestitori, dominantă în însăşi structura tipului este metafora emoţionantă a procesului de conştiinţă reprezentat prin persuasiva revenire a prezenţei celor doi copii ucişi, în toate metamorfozele prin care au trecut — copaci, scînduri de pat, scîntei de foc, flori, animal, copii —, revenire gradată cu măiestrie pentru a se putea urmări exemplificativ reacţia vinovatei, obsedată de fapta ei reprobată de etica populară, mai ales cînd, sub chipul impus de metamorfoză, cei doi copii îşi manifestă dragostea faţă de tatăl lor şi aversiunea pentru femeia impostoare. În cele mai multe variante, dezlegarea situaţiei este făcută cu un optimism cuceritor printr-o imagine poetică deosebit de reuşită, imagine care (se vede cu uşurinţă din compararea variantelor) face parte din însăşi structura dramatică a tipului şi nu este creată întîmplător de unul din povestitori, pentru că o găsim deopotrivă în Transilvania, Moldova şi Muntenia. Este vorba de *Soare*, care, zărindu-i pe cei doi copii jucîndu-se pe prundul gîrlii, a fost atît de fermecat de frumuseţea lor încît s-a oprit din drum şi a ţinut ziua mult mai lungă decît de obicei. Ajungînd acasă, mama lui l-a certat că s-a oprit în crugul cerului şi nu s-a gîndit la oamenii sărmani care trudesc în ogorul altuia, făcîndu-i să muncească peste măsură.

Asupra valorii emoţionale a acestei metafore avem o mărturie la fel de preţioasă. Una din povestitoarele basmului [22], întrebată ce i-a plăcut mai mult în poveste, mi-a răspuns : „băieţii mi-o plăcut mai mult ; mă gîndiam cîn ieram mai tineră : oare ieu n-oi putia faşi unu cu păru de aur ? !"

Pornind de la aceste premise, raportîndu-le la omogenitatea şi echilibrul interior al relaţiei dintre elementele tipului de basm *707 C**, putem presupune că leagănul său de formaţie, şlefuire şi cristalizare artistică este vatra culturii noastre populare strămoşeşti.

---

[20] Vol. I, Paris, 1878, p. 412.

[21] La maghiari sînt cunoscute 27 de variante, la polonezi 14, la ruşi 61, la greci 40, la turci 55, la sîrbo-croaţi 6, la cehoslovaci 29.

[22] Măriuca Lomoră, avînd 61 de ani în 1956, din Izvorul Muntelui, jud. Neamţ.

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LE CONTE ROUMAIN «ENFILE-TOI PERLE FINE» (TYPE 707 C*)

Le conte sur les enfants aux cheveux d'or (Type 707) est très répandu dans le folklore international, notamment dans le folklore européen. On connaît des variantes littéraires dès le XVI^{e} siècle. Également, le type est connu dans le folklore roumain, mais, parallèlement on trouve ici une autre version qui n'est pas inscrite dans le catalogue international, classée par l'auteur comme Type 707 C*.

Après l'analyse de 42 variantes de la deuxième version, et après la comparaison avec les 18 variantes de la première, l'auteur suppose que la source de ce conte se trouve dans le folklore traditionnel du peuple roumain.

VALOAREA CONTRIBUŢIEI ŞTIINŢIFICE A LUI CONSTANTIN BRĂILOIU RAPORTATĂ LA BAZELE ACTUALE ALE CERCETĂRII FOLCLORULUI

FLORIN GEORGESCU

În anii de la începutul secolului nostru, interesul pentru folclor nu mai reprezenta de mult o noutate; el apăruse cu mai bine de un veac în urmă[1] şi se dezvoltase la multe popoare, o dată cu înflorirea sentimentului naţional, în climatul prielnic al romantismului. Nouă era însă *atitudinea* faţă de faptul de folclor, a cărui abordare începea să fie făcută de pe poziţii mai ştiinţifice, conform unor criterii precise, paralel cu procesul de constituire a disciplinei al cărei obiect de studiu îl formează. Astfel, pentru a ne referi numai la un domeniu al acesteia, folclorul literar — a cărui cunoaştere se află într-un stadiu mai avansat faţă de cel muzical, mult mai greu de cercetat —, este suficient să amintim că a fost multă vreme considerat ca parte integrantă a altor ştiinţe : arheologie literară în concepţia romanticilor, anexă a dialectologiei la lingvişti, capitol al sociologiei pentru sociologi [2]. *Autonomia* de care a ajuns să se bucure este, prin urmare, al doilea cîştig important pe care folcloristica l-a obţinut în cursul ultimelor decenii.

Nu ne vom ocupa aci nici de punctele de vedere (pînă azi controversate) cu privire la sfera noţiunii de folclor, nici de diferitele teorii emise referitor la originea şi caracterul acestuia. Reţinînd că şcoala românească înţelege prin folclor îndeosebi creaţia artistică şi nu totalitatea manifestărilor de esenţă populară care au loc pe planul culturii spirituale, vom limita aria de investigaţie la aceea a folclorului muzical, a etnomuzicologiei, încercînd să desprindem aspectele semnificative ale contribuţiei pe care remarcabila personalitate a lui Constantin Brăiloiu a adus-o progresului

---

[1] Prin enunţul tezelor sale cu privire la valoarea creaţiei populare şi la caracterul naţional al artei, Johann Gottfried Herder (1744—1803), reprezentant al iluminismului german, trebuie considerat ca strălucit promotor şi întemeietor al folcloristicii moderne. A publicat *Stimmen der Völker in Liedern*, 2 vol., 1778—1779. (V. *Dicţionar enciclopedic român*, Bucureşti, Edit. politică, 1964, vol. 2, p. 680 ; Gh. Vrabie, *Folklorul, obiect—principii—metodă*, Bucureşti, 1947, p. 7—11, passim.)

2 O. Bîrlea, *Principiile cercetării folclorice*, în „Revista de etnografie şi folclor", Bucureşti, t. 11, 1966, nr. 3, p. 201.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 299 – 308, Bucureşti, 1968

acestei științe, prin lărgirea orizontului și a bazelor de cercetare a fenomenului folcloric muzical.

Dacă am voi să analizăm natura acestei contribuții, am distinge — în afara unei cuprinzătoare activități editoriale, de selecționare, comentare și publicare a numeroase colecții de folclor [3] — două laturi principale : una *metodologică* și cealaltă *teoretică*, pe care ne propunem să le cuprindem în considerațiile care urmează.

Susținuta preocupare a savantului român în aceste direcții începe, practic, după anul 1925, una dintre primele sale înfăptuiri fiind înființarea, în 1928, a *Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români.* De aci a decurs necesitatea elaborării unei metode și a unei tehnici de lucru care, alături de valoroasele sale studii, i-au adus notorietatea și autoritatea de care se bucură astăzi pe plan mondial.

Metoda de cercetare elaborată de Constantin Brăiloiu nu a apărut „ex nihilo" și nici pe un teren virgin. Logica strînsă a gîndirii, forța neobișnuită de discernere a esențialului, justețea deducțiilor și capacitatea de previziune științifică (însușiri de genială acuitate în cazul său) l-au condus pe muzicianul român la cristalizarea unor principii enunțate sau aplicate pînă atunci de înaintași ca Nicolae Filimon, Teodor Burada, Gavriil Musicescu, Béla Bartók și Dumitru Georgescu-Kiriac [4], care i-a fost profesor, — într-o sinteză pe care Brăiloiu a îmbogățit-o considerabil prin datele cunoștințelor și experienței sale personale.

Primele probleme cărora el le acordă atenție privesc *determinarea conținutului noțiunii de „folclor muzical" și stabilirea caracterului disciplinei care îl studiază.* În concepția sa muzica populară cuprinde întregul ansamblu de melodii care viețuiesc într-un mediu folcloric la data cercetării acestuia, indiferent de originea sau stilul lor; principalul criteriu pe care îl are în vedere este cel al funcționalității, al rostului și necesității de ordin spiritual la care răspunde, în cadrul respectivei colectivități, bunul artistic considerat. Aceasta înseamnă că Brăiloiu socotește drept folclor „nu numai ceea ce este creat, ci și ceea ce este acceptat (am spune adoptat — n.n.) de popor"[5]. Intuiția justă a folcloristului român se dovedește astfel a fi nu numai concordantă, dar și cu mult anticipativă față de încercarea de definire a muzicii populare de către I.F.M.C. (Consiliul Internațional de Muzică Populară) la conferința sa din anul 1925 : „Termenul de muzică populară poate fi aplicat muzicii ce s-a dezvoltat din începuturile rudimentare ale unei comunități care nu a fost influențată de muzica cultă sau de mare popularitate, dar poate fi aplicată și unei melodii create de un compozitor, melodie ce a fost ulterior absorbită în tradiția vie, nescrisă, a comunității. Termenul nu include, din muzica de largă popularitate creată de compozitori, acele melodii care au fost preluate de comunitate în formă neschimbată și au rămas neschimbate, deoarece ceea ce dă muzicii caracterul ei popular este cizelarea, recrearea ei de către comunitate”[6].

---

[3] Toate publicațiile de acest gen aparțin primei perioade de activitate, desfășurată în țară pînă în anul 1943; vezi Em. Comișel, *Constantin Brăiloiu*, în „Studii de muzicologie", vol. I, București, Edit. muzicală, 1965, p. 285.

[4] G. Habenicht, *Evoluția metodei de cercetare a folclorului muzical*, în „Revista de etnografie și folclor", București, t. 11, 1966, nr. 3, p. 230—233.

[5] M. Pop, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor", București, I (1956), nr. 1—2, p. 14.

În ceea ce priveşte disciplina, Brăiloiu precizează încă din 1931 că aceasta este ,,o ramură a muzicologiei. Încă mai bine ar fi, totuşi, să se spună că este o altă muzicologie : lucrările a numeroşi erudiţi au făcut din ea treptat o ştiinţă autonomă. . .”[7] Este un alt punct de vedere care s-a impus, prin adoptarea ulterioară a termenului de *etnomuzicologie*, prefixul derivat din ,,ethnos” desemnînd cu exactitate specificul domeniului de cercetare la care se aplică. Un semn de întrebare se punea totuşi cu referire la caracterul autonom al tinerei ştiinţe : directa ei legătură cu sociologia. Rolul social al muzicii populare fusese sesizat şi mai înainte : o făcuse Gavriil Musicescu [8] şi după el D.G. Kiriac [9]. Ovid Densusianu, în 1909, semnalase de asemenea, relaţia dintre folclor şi sociologie [10]. Pentru Brăiloiu însuşi, folclorul este ,,produsul unei colectivităţi, «fapt social» prin excelenţă”[11], determinat istoric sub influenţa unor factori dependenţi de mediu. Întrebarea pe care el şi-o pune priveşte aşadar măsura în care folcloristica ,,se poate apropia de sociologie, fără a-şi pierde personalitatea”. Răspunsul propus reflectă profunda înţelegere a sensurilor dilemei prezentate : în faţa alternativei de a studia *muzica populară* (sarcină de resortul muzicologiei) sau *viaţa muzicală* a unui loc dat (problemă de sociologie muzicală), Constantin Brăiloiu propune orientarea cercetătorului ,,în concret”, după timpul, locul şi materialul muzical ce se oferă studierii — circumstanţe care singure pot hotărî gradul de adîncire a investigaţiei, de la informaţia pur muzicală pînă la cunoaşterea întregii realităţi sociale a mediului în cauză [12].

Fără a intra în detaliile metodei pe care a conceput-o, subliniem faptul că ea reprezintă o sinteză adecvată a mai multor metode de cercetare, care nu aparţin toate şi cu atît mai puţin în mod exclusiv folclorului, şi anume : *metoda observaţiei directe*, *metoda anchetei* sau a cercetării indirecte, *metoda comparativă* — folosită pînă la Brăiloiu de Teodor Burada, D.G. Kiriac şi George Breazul [13] —, *metoda statistică* şi *metoda experimentului*, prin care se provoacă artificial fenomenul ce trebuie studiat. La baza metodei astfel elaborate, căreia autorul îi atribuie cu modestie doar titlul de simplă schiţă, Constantin Brăiloiu a aşezat cîteva principii care se cer enunţate, pentru incontestabila lor valoare teoretică şi practică, pentru rolul important ce le revine în asigurarea eficienţei cercetării, cît şi pentru valabilitatea lor neştirbită pînă azi. Iată care ar fi acestea :

---

[6] *Definition of Folk Music*, în ,,Journal of the International Folk Music Council”, London, VII, 1955, p. 23 ; apud M. Pop, *ibidem*.

[7] C. Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (Les archives de la Société des Compositeurs roumains). Extrait de la ,,Revue de musicologie”, nr. 40, Paris, Librairie Fischbacher, p. 1 : ,,. . . une branche de la musicologie. Mieux vaudrait encore dire cependant qu'il est une autre musicologie : les travaux de nombreux érudits en ont fait peu à peu une science autonome. . .”

[8] Gh. Ciobanu, *Culegerea şi publicarea folclorului muzical român*, în ,,Revista de etnografie şi folclor”, Bucureşti, t. 10, 1965, nr. 6, p. 564.

[9] G. Suliţeanu, *Cu prilejul apariţiei volumului ,,D. G. Kiriac — Cîntece populare româneşti”*, în ,,Revista de folclor”, Bucureşti, VI, (1961), nr. 3—4, p. 85.

[10] O. Densusianu, *Folclorul — cum trebuie înţeles*, ed. a II-a, Bucureşti, 1937, p. 25.

[11] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 2.

[12] *Ibidem*, p. 2—4.

[13] Em. Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1967, p. 13.

— *criteriul valorii artistice*, conform căruia se urmărește consemnarea exemplarelor muzicale realizate, eludîndu-se cele deficitare din punctul de vedere menționat, cu excepția acelora care prezintă un interes documentar;

— *condiția autenticității*, indispensabilă pentru obținerea unor rezultate concludente;

— *culegerea cu ajutorul informatorilor-tip*, cei mai reprezentativi pentru o colectivitate în raport cu obiectivele cercetării, aleși dintre bunii deținători de folclor, ca repertoriu și stil;

— *principiul cercetării integrale* („la méthode des séquences" — cum o numește van Gennep)[14], constînd din considerarea faptului de folclor nu în mod izolat, ci în contextul general, în înlănțuirea sa organică cu alte fapte (iată de ce Brăiloiu recomandă insistent cercetarea „prilejului");

— *necesitatea efectuării unei cercetări de adîncime*, pînă la epuizarea repertoriului cunoscut de un informator;

— *înregistrarea cu mijloace mecanice audio-vizuale:* fonograf (astăzi magnetofon), fotografie și film—asemenea mărturii fiind absolut necesare pentru susținerea unei argumentări științifice;

— *atitudinea obiectivă, de non-intervenție* a cercetătorului asupra materialului folcloric, atitudine care exclude tendința de corectare, de „coregere" a folclorului, manifestată în trecut, la noi ca și în alte țări.

În virtutea acestor principii, documentele a căror redactare „la teren" o preconizează Constantin Brăiloiu — fișă de informator, de repertoriu, de frecvență, fișa însoțitoare a fonogramei, fișa instrumentului popular cercetat, fișele auxiliare de informații — devin instrumente de neapărată utilitate, mijloace firești către scop.

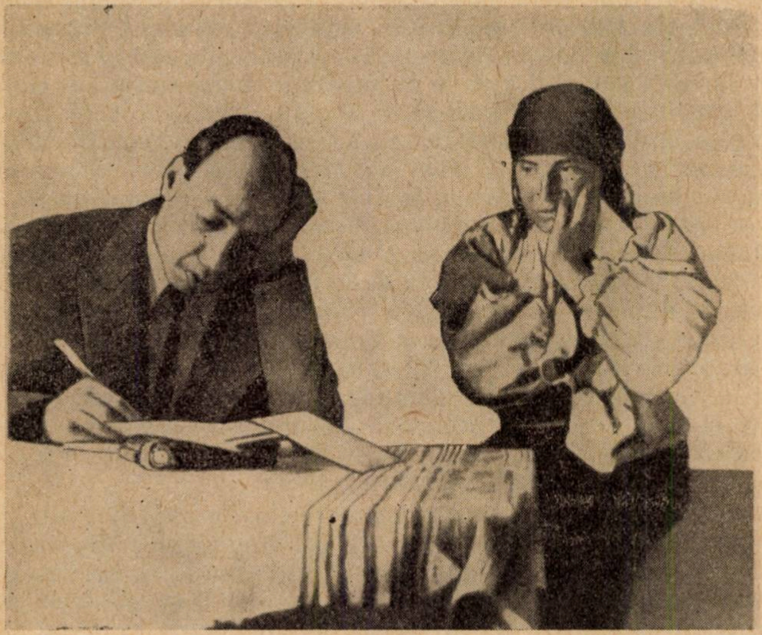
O importanță deosebită este atribuită de Brăiloiu, în chip cu totul justificat de altfel, fixării în scris a cîntecului popular. În adevăr, spre deosebire de multe alte discipline, în folcloristica muzicală problema principalului document „de lucru" prezintă un aspect aparte. El nu poate fi niciodată *nemijlocit*; acest caracter îl are numai documentul „sonor", înregistrarea mecanică, aceea care a reținut fidel toate particularitățile execuției: intonație, ritm, detalii de stil, specific de emisie vocală, efecte instrumentale etc. — cu alte cuvinte toate procedeele de care a uzat interpretul popular. Muzicologia nu se poate însă practica „după auz"; de aci necesitatea de a avea în față același document, de data aceasta în formă grafică: notația lui muzicală, implicînd un *act de interpretare* subiectiv prin definiție. Iată, așadar, însemnătatea pe care o capătă dintr-o dată operațiunea „transcrierii muzicale": de justețea efectuării ei depinde și aceea a concluziilor la care se va ajunge. S-a crezut în genere — poate pînă nu de mult — că folclorul muzical se poate transcrie relativ ușor, grație experienței și cunoștințelor pe care i le conferă cercetătorului pregătirea sa. În fapt, muzica populară urmează legi proprii — unele din ele astăzi cunoscute, altele încă nu —, legi diferite, străine de formația majorității muzicienilor. Apare astfel paradoxala situație [15] în care — pusîn faţa necunoscutului — *transcriitorul trebuie să intuiască noutatea, să o analizeze pe loc şi să o şi rezolve, practic, în cuprinsul notaţiei sale, înainte de a fi putut studia fenomenul*, dar, totuşi, în vederea acestui ţel.

---

[14] O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 204—205.

[15] Semnalată de Em. Comișel, *Constantin Brăiloiu*, op. cit., p. 287.

Concluzia care ni se pare a se impune cu necesitate este aceea de a porni la munca de transcriere fără prejudecăţi şi fără nici un punct de vedere aprioric. Că este bine aşa ne-o dovedesc o serie de noţiuni înglobate în prezent în zestrea teoretică a muzicologiei, cuceriri obţinute tocmai în urma străduinţei de a nota muzica populară cît mai aproape de realitatea ei artistică.



Brăiloiu nu exclude utilizarea notaţiei directe, după auz, ci o limitează numai, la etapa premergătoare imprimării şi la rolul de mijloc auxiliar. Transcrierii îi acordă în schimb toată atenţia, urmărind în special mecanismul variaţiilor în cîntecul popular. „Studiul acestor variaţii... — spune el — este poate problema cea mai anevoioasă, însă cu siguranţă cea mai importantă a folclorului muzical : ajungem prin ele chiar la sursele creaţiei populare”[16]. Imaginînd transcrierea de tip *sinoptic*, Brăiloiu caută să pună în lumină modul în care acţionează instinctul variaţiei (*Variationstrieb* — cum îl numeşte Bartók), făcînd să apară cu claritate atît sectoarele stabile, rezistente la acţiunea acestui factor, cît şi părţile maleabile („Hartteile” şi „Weichteile” — după Schneider) ale melodiei[17].

Dincolo de însemnătatea aportului lui Constantin Brăiloiu în sensurile examinate pînă acum, se impun, prin excepţionala lor valoare, lucrările realizate după 1944. Prin problematica lor ele se pot împărţi în : studii de teorie generală [18], studii despre ritmica muzicii populare [19], despre melodie şi scări muzicale [20], despre versificaţie şi raporturile acesteia cu melodia [21] şi studii de sociologie muzicală [22].

---

[16] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 22 : „L'étude de ces variations. . . est le problème peut-être le plus ardu, mais certainement le plus important du folklore musical : nous touchons là aux sources mêmes de la création populaire”.

[17] C. Brăiloiu, *Le folklore musical*, în „Musica aeterna”, Zürich, Ed. M.S. Metz S.A., 1948, II, p. 284 şi 320.

Aceste lucrări tratează — deci interesează — şi folclorul românesc, dar rezultatele şi tezele pe care le conţin depăşesc cu mult graniţele acestuia. Cadrul restrîns al lucrării de faţă nu ne îngăduie pătrunderea în adîncimea unei analize de detaliu. Referindu-ne fie chiar numai la un singur studiu, cum este cel intitulat *Folclorul muzical* [23], este încă suficient pentru a putea demonstra impresionanta bogăţie de idei şi concluzii, rod al extraordinarei puteri de sesizare a faptelor şi de extragere a chintesenţei lor, care caracterizează gîndirea etnomuzicologului român. Cîteva dintre aceste idei sînt pe deplin edificatoare : astfel el arată — citîndu-l pe von Hornbostel [24] — impedimentul în cercetare al unei optici formate prin cultura muzicală apuseană şi *riscul de a lucra cu etaloane false, considerînd bazele muzicii apusene ca baze ale muzicii în general* ; denunţă impermeabilitatea spiritului occidental faţă de creaţiile artistice ale altor popoare (neînţelegere şi uneori dispreţ, întemeiate pe o anumită concepţie apuseană despre ,,progres") ; indică direcţiile în care multe fenomene au rămas încă neelucidate, din lipsa unor studii asupra lor, ca de exemplu versificaţia populară în diverse limbi ; avizează asupra dificultăţii tot mai mari de orientare a folcloriştilor, pe măsură ce creşte numărul documentelor atestînd ubicuitatea anumitor fapte ; în sfîrşit, pledează pentru pregătirea şi erudiţia enciclopedică a folcloristului, dată fiind, în folclor, strînsa legătură între fapte aparţinînd unor domenii diferite.

În acelaşi studiu, ca rezultate concrete ale observaţiilor sale, Brăiloiu semnalează confuziile curente cu privire la accepţiunea noţiunii de folclor şi dezvăluie superficialitatea unor cercetări în care lipsa unei metode şi a unor criterii ştiinţifice a dus la rezultate vagi sau false, pe care realitatea le-a infirmat, referindu-se aci în special la concluziile lui Cecil Sharp şi

---

[18] *Le folklore musical*, op. cit. ; *Ethnomusicologie*, în *Précis de musicologie* (dir. Jacques Chailley), II, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 41—52 ; *Réflexions sur la création musicale collective*, în ,,Diogène"—revue internationale des sciences humaines, Paris, UNESCO, 1959, nr. 25 (ianuarie-martie), p. 83—93 ; *La vie antérieure*, în *Histoire de la musique* (dir. Rolland-Manuel), I—Des origines a Jean-Sébastien Bach, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1960.

[19] *Le giusto-syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în ,,Polyphonie", cahier 2 (*Le Rythme musical*), Paris, 1948, p. 26—57 ; republicat cu titlul *Le giusto-syllabique Un système rythmique populaire roumain*, în ,,Annuario musical", Barcelona, 1952, VII, p. 117—158 ; *Le rythme aksak*, în ,,Revue de musicologie", Paris, decembrie 1951, p. 71—100 şi extras (Abbenville, 1952) ; *Le rythme enfantin. Notions liminaires*, în ,,Les Colloques de Wégimont", I, Paris, Elsevier, 1954, p. 64—96 şi extras (Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 1—37) ; v. şi Constantin Brăiloiu, *Opere*, I (trad. Em. Comişel), Bucureşti, Edit. muzicală, 1967, p. 119—279.

[20] *Sur une mélodie russe*, în *Musique russe*, II. Studii reunite de Pierre Soustchninsky, Paris, 1953, p. 319—391 ; *Un problème de tonalité. La métabole pentatonique*, în *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale*, offerts à Paul-Marie Masson, I, Paris, 1954, p. 63—75 ; v. şi *Opere*, op. cit., p. 281—399.

[21] *Le vers populaire roumain chanté*, în ,,Revue des études roumaines", Paris, 1954, II, p. 7—74 ; v. şi *Opere*, op. cit., p. 15—118.

[22] *La vie musicale d'un village. Recherches sur un répertoire musical paysan* (*Drăguş-Roumanie*). Essais de sociologie musicale, Paris, 1960, 164 p.

[23] V. nota 17.

[24] *Le folklore musical*, op. cit., p. 300.

Walther Hensel asupra caracteristicilor folclorului muzical din ţările lor [25]. Pe lîngă definirea atributelor „caracterului popular" cu aplicare la muzică, printre altele, Brăiloiu mai arată :

— larga circulaţie a unor teme şi imagini poetice, iar din punct de vedere muzical, prezenţa în folclorul diferitelor popoare a unor combinaţii formate dintr-un număr mic de sunete — „corpi simpli muzicali", cum îi numeşte el — , avînd caracterul unor formule melodice stereotipe şi apatride [26] ;

— comunitatea unor scări muzicale, a unor moduri şi tipuri de formă arhitectonică ;

— răspîndirea generală a sistemelor pentatonic şi prepentatonic ;

— frecvenţa profilului melodic descendent în muzica multor popoare vechi (oare — am adăuga noi — construcţia descendentă a modurilor antice greceşti nu s-a inspirat cumva tocmai din această realitate şi n-ar trebui, poate, explicată în consecinţă ?).

Concluzii extrem de preţioase conţin studiile lui Const. Brăiloiu cu privire la melodie şi scări oligocordice, ca şi acelea care se ocupă de ritmica muzicii populare [27]. *Rezolvarea problemelor atît de grele pe care ritmul acesteia le punea pînă la el, descoperirea unor sisteme ritmice independente, cu legi proprii şi întinsă răspîndire (chiar generală, pe deasupra diferenţelor de limbă —în cazul ritmului din folclorul copiilor), credem a fi una dintre cele mai mari cuceriri ale muzicologiei contemporane.* Mai mult, cu minuţia care i se cunoaşte, Brăiloiu construieşte pentru sistemul ritmic *giusto-silabic* toate combinaţiile posibile, oferindu-ne, pe baza unui calcul de la caz la caz, tabelele complete ale „seriilor ritmice" de tipar hexa- şi octosilabic, numărul maxim al structurilor pe care le-ar putea avea refrenele (regulate şi neregulate), ca şi tabloul exhaustiv al formulelor ritmice în sistemul *aksak* — gata pregătite pentru verificarea lor practică, asupra realităţii vii.

Nu este vorba aici de nici un fel de speculaţie teoretică. Punerea la îndemîna cercetătorilor a tuturor posibilităţilor oferite virtual (iar practic deocamdată numai parţial acoperite), de aceste sisteme, decurge logic şi legic din tendinţa — cunoscută de ilustrul folclorist — de valorificare pînă la capăt de către creaţia populară a unor resurse expresive supunîndu-se unui anumit sistem.

Din punct de vedere strict matematic, legea generală — despre care Brăiloiu nu aminteşte — a obţinerii tuturor acestor combinaţii ritmice, *în ambele sisteme*, se exprimă simplu prin formula de calcul a unui număr X ridicat la puterea n, în care x este totdeauna egal cu 2 (amîndouă sistemele fiind *bicrone*, întrucît au la bază două durate — în raport de 1/2 ori 2/1 într-un caz şi 2/3 sau 3/2 în celălalt), iar exponentul lui 2 egal cu numărul „termenilor" seriei considerate.

Într-adevăr, pentru o serie ritmică hexasilabică (3 picioare metrice) în *giusto* (serie pe care am înclina să o numim „metroritmică" tocmai pentru a sublinia strînsa ei legătură cu metrica versului, în acest sistem care priveşte muzica populară vocală) avem :

---

[25] *Ibidem*, p. 307—312.

[26] *Ibidem*, p. 326.

[27] V. nota 19.

$X^n = 2^{2+2+2} = 2^6 = 2\times2\times2\times2\times2\times2 = 64$ de combinaţii posibile, după cum pentru o structură heptasilabică de refren neregulat $2^7 = 128$ sau pentru o serie de 5 durate în *aksak*, $2^5 = 32$ de combinaţii. În ultimele două cazuri, totalurile obţinute pot creşte teoretic de un număr de ori egal cu cel al permutărilor posibile, date de analiza combinatorie a grupurilor (adică celulelor ritmice) binare şi ternare.

Vom mai stărui acum încă asupra unui studiu al lui Const. Brăiloiu, tocmai pentru caracterul său deosebit şi pentru importanţa pe care o prezintă în perspectiva viitoarelor cercetări de sociologie muzicală, cu atît mai mult cu cît procedeele întrebuinţate — rămase pînă azi revoluţionare — au fost experimentate cu peste 35 de ani în urmă : este vorba de *Viaţa muzicală a unui sat* [28].

Bun cunoscător al principiilor şi tehnicii monografice de lucru a şcolii româneşti de sociologie, întemeiată de Dimitrie Gusti cu care a colaborat strîns, Brăiloiu şi-a organizat cercetarea de la Drăguş pe baza unei ,,machete-eşantion'' alcătuite din 24 de informatori-tip plus o grupă auxiliară de alţi 10, în două etape : una ,,cantitativă'' şi alta ,,calitativă''. A rezultat o lucrare unică în genul ei, putînd să servească şi de aci încolo drept model. Iată opinia exprimată recent asupra ei de un alt savant român, sociologul Henri Stahl : ,,Tehnicile folosite de noi la acea vreme erau încă nedeplin dezvoltate. Nu e mai puţin adevărat însă că *aplicarea lor la o cercetare de folclor nu se mai făcuse nicăieri* şi la ştiinţa noastră nici nu s-a mai făcut de atunci încoace de către alţii, astfel că şi în această privinţă *şcoala românească de sociologie* (*printre ai cărei reprezentanţi trebuie considerat şi Constantin Brăiloiu — n.n.*) *are o întîietate pe care o păstrează încă*''[29] (sublinierile ne aparţin — n.n.).

Ne oprim aci cu consideraţiile, socotindu-le suficiente pentru a arăta ce a însemnat Brăiloiu nu numai pentru folcloristica şi — în sens mai larg — pentru ştiinţa, pentru cultura românească, dar şi pentru corespondentele lor pe plan universal; el a fost un muzician complet şi un om de vastă cultură, un învăţat însemnat cu pecetea geniului, care a iubit poporul român şi arta sa, servind cu probitate ştiinţei căreia i-a consacrat întreaga viaţă.

Datorită muncii lui pline de dăruire, folcloristica românească dispune azi de o mare arhivă naţională (din care peste 10 000 de cilindri de fonograf au fost imprimaţi de el şi de colaboratorii săi apropiaţi), moştenire la care trebuie adăugate antologiile sale sonore pe discuri, colecţiile de folclor publicate, articolele şi studiile, dar mai ales şcoala pe care a format-o, din care s-au ridicat folclorişti de prestigiu ca Ilarion Cocişiu, Harry Brauner, Tiberiu Alexandru, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comişel, Ioan Nicola ş.a. Dacă la toate aceste realizări pe plan naţional aportul lui Constantin Brăiloiu este inestimabil, crearea *Arhivei internaţionale de folclor* de la Geneva, editarea *Colecţiei universale de muzică populară înregistrată*, însuşirea de către specialiştii din diverse ţări a metodei lui de cercetare, ca şi valoarea studiilor de sinteză elaborate, sînt criterii care fac ca meritele sale să treacă în universalitate, deoarece *activitatea sa a îmbogăţit muzicologia şi etnomuzicologia, a lărgit bazele cercetării folclorului şi a deschis noi orizonturi însăşi creaţiei muzicale.* Personalitatea despre care Béla Bartók afirma cu consideraţie acum 30 de ani că este nu numai „cel mai de seamă cercetător de folclor muzical al românilor, ci şi pe plan european face parte dintre cei mai valoroşi folclorişti"[30], are astăzi dreptul, incontestabil, la titlul de părinte al etnomuzicologiei mondiale.

---

[28] V. nota 22.

[29] Henri H. Stahl, *Anchetele de opinie publică şi sociologia folclorului*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', Bucureşti, t. 11, 1966, nr. 3, p. 221.

LA VALEUR DE LA CONTRIBUTION SCIENTIFIQUE DE CONSTANTIN BRĂILOIU RAPPORTÉE AUX BASES ACTUELLES DE LA RECHERCHE DU FOLKLORE

En soulignant tout d'abord l'intérêt différent — scientifique par essence — pour le folklore et l'autonomie de la discipline qui l'étudie, comme résultats positifs de la nouvelle attitude envers le fait folklorique au commencement du XX^e siècle, l'auteur se propose de présenter les traits les plus significatifs de la précieuse contribution de Constantin Brăiloiu pour le développement de cette jeune science. D'après son avis, les principaux aspects de cet apport ont *un côté méthodologique* et *un côté théorique.*

Pour le premier on met en évidence le mérite de Brăiloiu d'avoir réalisé — en concevant sa méthode et sa technique de travail, appliquées à la recherche du folklore — une synthèse des principes enoncés par ses prédécesseurs (N. Filimon, T. Burada, G. Musicescu, B. Bártok et D.G. Kiriac), à laquelle il a ajouté ses vastes connaissances et sa propre expérience. On y montre aussi la conception du musicien roumain concernant le contenu de la notion de « folklore musical » et le vrai caractère de son étude qui, selon lui, représente *une branche de la musicologie* ou même *une autre musicologie*, dont il définit les limites comme domaine indépendant par rapport avec la sociologie. Plus loin sont indiqués les critères qui doivent être observés au profit de toute recherche concluante, points de vue extrêmement importants tant pour leur valeur théorique et pratique que pour leur actualité restée jusqu'aujourd'hui intacte ; on discute ensuite les implications de la « transcription » du document « sonore », surtout en relation avec les conséquences de l'instinct de la variation (*Variationstrieb* — chez Bartók), grâce aux manifestations duquel on peut toucher « aux sources même de la création populaire ».

Dans la deuxième partie de l'ouvrage l'auteur insiste sur les écrits ethnomusicologiques de Brăiloiu, appartenant à la seconde période de son activité. Quelques riches idées, lui appartenant, y sont analysées, à côté de la découverte de certains traits, presque généralement répandus dans le folklore du monde entier. Une place à part est réservée à ses études

---

[30] Béla Bartók, *De ce şi cum să culegem muzică populară?* (Budapesta, 1936), în Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, cu o prefaţă de Zeno Vancea, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 48.

sur la mélodie, sur les échelles musicales et sur le rythme de la musique populaire, la solution de ce dernier problème étant considérée comme l'*une des plus grandes conquêtes de la musicologie contemporaine*.

Après avoir fait remarquer la nouveauté des moyens et des procédés employés par C. Brăiloiu dans les recherches de sociologie musicale, l'auteur conclut en affirmant que la valeur de la contribution scientifique du savant roumain s'élève du national à l'universel, par l'enrichissement de la musicologie, l'élargissement des bases de la recherche du folklore et les nouveaux horizons ouverts à la création musicale même. Voilà ce qui lui donne le droit d'être considéré comme père de l'ethnomusicologie mondiale.

STUDIUL RITURILOR DE CONSTRUCȚIE ROMÂNEȘTI

ANCA STAHL

În satele românești se practicau o serie de rituri de construcție de interes deosebit, din care au dăinuit pînă în zilele noastre fragmente disparate. Ele amintesc practici caracterizînd vremuri îndepărtate, cînd întemeierea unui oraș sau înălțarea unei clădiri implicau respectarea anumitor reguli care se încadrau în modul general de viață și de gîndire al acelor timpuri. Practici respectate cu strășnicie urmăreau să înlăture pericolele provocate de ființe nevăzute ; prin rituri adecvate se urmăreau îmblînzirea lor și asigurarea trăiniciei construcției (oraș, casă, biserică, pod etc.).

Literatura internațională a problemei este extrem de bogată. Studii generalizatoare interpretează riturile de construcție, căutînd semnificația lor trecută și încadrîndu-le în sistemul universal de credințe și religii. Lucrări speciale aduc informații concrete pentru o regiune sau pentru o țară.

În cele ce urmează prezentăm pe scurt cîteva din ideile principale dezbătute în literatura internațională, împărțind tema după fazele pe care le socotim logice, adică după modul în care operațiunile înseși de construire a edificiului se succedă în timp, și anume : a) alegerea locului, b) ridicarea casei, c) luarea în folosință. Desigur, fiecare din aceste momente cuprinde mai multe operații distincte. Apoi vom vedea care din ele au fost abordate de către lucrările de specialitate românești, urmărind aceeași împărțire a temei. Aceasta ne va permite în încheiere să stabilim care sînt direcțiile în care trebuie să se îndrepte cercetarea noastră pentru a acoperi principalele aspecte ale problemei.

★

Riturile de construcție din întreaga lume prezintă în aspectele esențiale asemănări evidente, deși există deosebiri legate de religia sau viața fiecărui popor.

Locul de construcție a unei case, biserici, templu, nu poate fi ales la întîmplare. Legendele menționează adesea pentru construcții mari (spre pildă biserici sau mănăstiri) întîmplări supranaturale care determină alegerea [1]. Alteori constructorii caută ei înșiși indicii pentru stabilirea locului construcţiei; aşa spre pildă se folosesc animale care descoperă locul favorabil. Găsirea locului favorabil este esenţială, întrucît nu oamenii acordă unui loc însuşiri propice pentru viaţă, ci ele preexistă, constructorii trebuind doar să le descopere. Existau o serie de indicii pentru locurile nefaste; cele unde au avut loc morţi violente, cele părăsite, fostele arii de treierat etc.[2]. Mircea Eliade crede că oamenii doreau să acorde locului ales un caracter sacru chiar prin operaţia alegerii şi apoi a consacrării lui. El spune că dorinţa de a trăi într-un spaţiu sacru exprimă dorinţa de a se situa într-o realitate obiectivă, căci numai sacrul este real, el reprezentînd puterea, eficienţa, sursa de viaţă [3]. Numeroase ştiri parvin din antichitate în legătură cu fundarea oraşelor. Delimitarea printr-un zid a spaţiului ce va fi ocupat va face acest spaţiu inaccesibil spiritelor venite din afară şi va împiedica divinităţile locale să-şi abandoneze reşedinţa [4]. Astfel, zidurile cetăţii capătă şi o funcţie de apărare magico-religioasă.

---

[1] P. Saintyves, *Essais de folklore biblique*, Paris, 1922, p. 180.

Tot Mircea Eliade arată că în gîndirea societăţilor tradiţionale orice aşezare nouă reprezintă universul pe care şi-l creează omul, imitînd creaţia zeilor, cosmogonia. Cum creaţia are loc în centrul lumii, orice aşezare nouă trebuie să se situeze în centrul universului. Orice construcţie este posibilă numai prin abolirea timpului şi spaţiului profan şi instaurarea celui sacru[5]. Instalarea într-un teritoriu nou echivalează cu crearea unei lumi noi, cu începutul unei vieţi noi.

Momentul începerii construirii este legat de o jertfă, această credinţă, universală, fiind întovărăşită de sacrificii în forme variate. Ea dă naştere la remarcabile creaţii artistice, ce se cristalizează în sud-estul Europei în formă de balade. Acestea pun în evidenţă sacrificiul meşterului zidar, care pentru a termina construcţia îşi jertfeşte soţia. În numeroasele studii ce se referă la baladele greceşti, româneşti, bulgăreşti, sîrbeşti, ungureşti, aromâne, găsim informaţii preţioase privind răspîndirea acestui rit, formele pe care le ia sacrificiul şi semnificaţiile pe care le are în gîndirea populară tradiţională.

Ocupîndu-se de aceeaşi problemă, Frazer dă numeroase exemple de la popoarele din Peninsula Balcanică, unde credinţa se păstrează vie. După opinia sa, scopul sacrificiului este să dea putere şi stabilitate construcţiei [6]. Un studiu al lui Lazăr Şăineanu prezintă riturile de construcţie aşa cum se reflectă în baladele sud-est europene. Deşi sînt amintite sacrificiile şi obiceiurile ce se practică cu ocazia unei construcţii la popoarele din Peninsula Balcanică, accentul cade pe analiza literară a baladei, pe asemănările şi deosebirile ce există între variante [7]. Un studiu recent al lui Adrian Fochi [8] despre *Versiunile extrabalcanice ale legendei despre jertfa zidirii* face o expunere a variantelor acestei legende în lumea întreagă, subliniind încă o dată universalitatea credinţei. Autorul subliniază pe bună dreptate baza etnografică a legendei şi dă în acelaşi timp o bogată bibliografie. Sînt enumerate formele de sacrificiu, precizîndu-se că a existat o evoluţie în sensul înlocuirii jertfelor omeneşti prin cele animale. Se arată că procedeul luării magice a umbrei şi îngroparea ei este o practică circumscrisă la zona sud-est europeană, fapt semnalat şi de Frazer [9], care menţionează existenţa unor vînzători de umbre.

---

[2] P. Sartori dă un material bogat privind locurile favorabile sau nu construcţiei, cît şi pentru găsirea lor cu ajutorul animalelor (*Sitte und Brauch*, Leipzig, 1911 şi *Über das Bauopfer*, în ,,Zeitschrift für Ethnologie", vol. XXX, p. 1—59, 1898).

[3] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 27.

[4] P. Saintyves, *op. cit.*, p. 180. Vezi şi M. Eliade, *Traité d'histoire des religions, Paris*, 1957.

[5] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 315—332.

[6] J. G. Frazer, *The Golden Bough*, partea a II-a, *Taboo and the perils of the soul*, 1956, London, p. 90.

[7] L. Şăineanu, *Les rites de la construction d'après la poésie populaire orientale*, în ,,Revue de l'histoire des religions", (extras) Paris, 1902.

[8] În ,,Limbă şi literatură", vol. XII, Bucureşti, 1966, p. 373—418.

Plecînd de la varianta clasică a legendei Meşterului Manole, legată de mănăstirea Curtea de Argeş, Mircea Eliade se ocupă de lumea pe care o înfăţişează balada, de societatea care a putut să dea naştere acestor credinţe [10]. El consideră că ,,universul mental al lumilor arhaice a ajuns pînă în zilele noastre păstrat nu în chip dialectic în credinţele explicite ale oamenilor, ci conservat în mituri, simboluri, obiceiuri, care, oricîte degradări ar fi suferit, au încă sensurile originare transparente''[11]. Lucrarea conţine exemple numeroase din toată lumea pentru credinţele în legătură cu diferite construcţii, dar puţin material românesc. Începînd cu analiza exemplelor numeroase pe care le oferă istoria antichităţii pentru fundarea oraşelor, el demonstrează universalitatea credinţei despre jertfa zidirii. Autorul socoteşte că există o evoluţie a formelor de sacrificiu. O dată cu evoluţia mentală a omenirii are loc o înlocuire a sacrificiilor umane prin sacrificii animale şi daruri de obiecte cu puteri magice (monede, oase de animale, vase etc.). ,,Luarea umbrei'' şi îngroparea ei la temelie, precum şi punerea de oase omeneşti la temelia unei construcţii au fost considerate ca faze intermediare între jertfa omenească şi cea animală. După o expunere a explicaţiilor ce s-au dat semnificaţiei sacrificiului, se precizează că această ,,însufleţire'' a unei case nu este o credinţă simplistă, explicabilă printr-un animism general omenesc. Nu este vorba de o simplă viaţă pe care o dobîndeşte ,,corpul arhitectonic'', ci de faptul că acesta se integrează într-un circuit vital. Numai o moarte violentă, rituală, poate transfera viaţa într-un alt corp, pentru că numai o fiinţă care nu şi-a consumat încă toate posibilităţile se poate transfera într-o nouă formă de viaţă [12]. În concepţia acestui autor, sacrificiul pentru construcţie, ca şi toate riturile de construcţie, nu reprezintă decît o repetare a actului primordial al construcţiei cosmice.

Paul Sébillot [13] consacră un capitol riturilor de construcţie din Franţa, îndeplinite pentru liniştirea divinităţilor locale şi obţinerea bunăvoinţei acelora care pot avea influenţă asupra solidităţii construcţiei sau fericirii celor din casă. Cel sacrificat pentru construcţie se transformă în geniul protector al locuinţei. Autorul descrie numeroase sacrificii animale practicate încă în secolul al XIX-lea în Franţa şi arată totodată că amintirea sacrificiului uman se păstrează numai în legende. Se subliniază aceeaşi idee a evoluţiei formelor de sacrificiu de la cele umane la cele animale.

---

[9] J. G. Frazer, *op. cit.*, p. 91.

[10] *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, Bucureşti, 1943. Aceeaşi problemă o reia în tratatul de istorie a religiilor citat mai sus.

[11] Mircea Eliade, *Comentarii...*, p. 20.

[12] *Le sacré et le profane*, Paris, 1965; idee expusă de mai multe ori.

[13] *Folklore de France*, vol. IV, Paris, 1907, p. 90—99. Pentru riturile de construcţie din Franţa se găsesc informaţii în ,,Revue des traditions populaires'' şi în ,,Arts et traditions populaires''.

P. Sartori [14] are meritul de a fi cules un material interesant pentru credințele din Germania în legătură cu casa ; lucrarea conține și numeroase comparații cu alte popoare. Jertfele de construcție erau puțin practicate în secolul al XIX-lea. Se jertfeau de obicei animale, cu sîngele cărora se stropea prima piatră. Legendele germane vorbesc adesea despre sacrificarea copiilor, de obicei pentru castele feudale. Importanța pe care o avea altădată așezarea primei pietre la temelia unei construcții se păstrează numai pentru clădirile publice. Fapte tot atît de interesante ne oferă literatura nordică. Cităm astfel lucrarea lui A. Skandlef [15], în care se descriu formele variate de sacrificiu și se arată că în țările nordice acestea aveau scopul de a apăra casa și a liniști și neutraliza spiritul locului.

În general, pentru sacrificiul construcției se adoptă mai ales două explicații. Prima se leagă de dorința omului primitiv de a însufleți lucrurile ; a doua, de credința că oricărei construcții, reprezentînd o pregătire a domeniului spiritului local, îi trebuie acordată o compensație, printr-o jertfă.

Pregătirea materialului de construcție include de asemenea rituri de construcție, în special cînd se folosește lemnul. Lemnul se socotește că este însuflețit ; dacă se folosește un arbore fără să se ia în prealabil măsuri de prevedere, acesta poate influența negativ viața în viitoarea locuință, aducînd nenorociri. Tăierea lemnului se poate face numai la anumite date. Într-un studiu complex despre riturile de construire a casei în Cambodgia se arată că, prin alegerea lemnului și a momentului în care se începe tăierea, se urmărește evitarea introducerii în viitoarea locuință a spiritelor periculoase, asigurînd totodată și influențe planetare favorabile [16].

Terminarea scheletului acoperișului constituie un moment ce trebuie marcat. Obiceiul de a se pune plante sau ramuri verzi la căpriorii acoperișului se leagă de aceleași credințe despre arbori și este atestat în toată Europa [17].

Terminarea construcției și intrarea în casa nouă impun respectarea anumitor reguli. După terminare, casa este sfințită de preot ; interdicția de a te muta într-o casă nesfințită de preot era generalizată în Europa. Gîndul că orice lucru nou este primejdios și că el nu trăiește și nu poate trăi decît absorbind un suflet este larg răspîndit. De această credință se leagă convingerea că a intra într-o casă nouă este primejdios. Numai după ce construcția a intrat în contact cu o ființă și după ce a fost însuflețită, ea devine inofensivă și încetează să atragă moartea [18]. Adesea se sacrifica înainte de a intra în casă un animal. Pentru Franța, Sébillot [19] amintește numeroase exemple ; sacrificarea unui cocoș pe pragul casei noi, lăsarea unui animal să moară de foame în casa nouă, stropirea cu sîngele unui animal a colțurilor casei etc. Sartori[20] vorbește de sărbătoarea de inaugurare a casei. Și el spune că intrarea oamenilor în casă trebuie precedată de intrarea unor animale pentru a se evita o nenorocire. Începutul este hotărîtor pentru desfășurarea ulterioară a vieții oamenilor. Există credințe și în legătură cu primele lucruri ce trebuie aduse în casă pentru a se asigura fericirea și bunăstarea în viitoarea locuință. În unele părți din Europa se obișnuiește ca după terminarea casei să se instaleze un pom verde sau o coroană de flori pe acoperiș.

---

[14] *Sitte un Brauch*, p. 1—49.

[15] *A study in threshing-floor constructions, flail threshing, traditions and the magic guarding of the house*, în „Folklore Fellows Communications”, nr. 136, Helsinki, 1949.

[16] E. Porée Maspero, *Kron Pali et rites de la maison*, în „Anthropos”, an. 56, 1961, nr. 1—6.

[17] P. Saintyves, *op. cit.*, p. 104 ; P. Sébillot, *op. cit.*, p. 94 ; P. Sartori, *op. cit.*, p. 6—10.

[18] Mircea Eliade, *Comentarii. . .*, p. 45—48.

[19] *Op. cit.*, p. 97—98.

Așadar, momentele înălțării unei construcții sînt larg dezbătute și prezentate în literatura internațională; la unii din autori, expuse de-a rîndul, apar ca momente ale aceluiași fenomen. Așa este cazul celor doi autori numiți mai sus, Sébillot și Sartori; i-am ales pe aceștia întrucît se ocupă de fenomene europene ce prezintă aspecte puternic asemănătoare cu cele românești. Alături de ei pot fi citați autori care se ocupă de rituri de construcție din regiunile extraeuropene.

★

Momentele semnalate de istoria generală a riturilor de construcție: alegerea locului, construirea (cu cele două momente ce se reliefează, începerea și terminarea lucrului) și intrarea în casa nouă erau marcate prin rituri speciale și de către țăranii români. Informații bogate se găsesc în culegerile de obiceiuri, dar nu există încă o lucrare care să grupeze credințele în legătură cu construcția și cu atît mai puțin cele legate de casă în general. Cîteva studii prezintă aspecte parțiale, dar cele mai multe din fapte sînt puse în legătură cu obiceiurile de peste an sau cu cele din ciclul vieții de familie. Jertfa construcției a fost studiată cu mai multă atenție din cauza circulației pe care a avut-o la noi balada Meșterului Manole.

Tudor Pamfile în lucrarea sa de *Mitologie românească* consacră un capitol stafiei ce reprezintă geniul păzitor al casei, știmă a locului respectiv[21]. Jertfa apare ca necesară construcției pentru că fiecare casă trebuie să aibă un spirit protector.

În lucrarea lui Gh. F. Ciaușanu dedicată tot studiului mai larg al obiceiurilor (*Superstițiile poporului român*[22]) se vorbește de sacrificiile pentru zidire ca jertfe făcute pămîntului. Se descriu forme variate de sacrificiu. Se amintește folosirea umbrei, pe care o consideră ca un indiciu sigur că în trecut se foloseau sacrificii omenești, și se menționează evoluția formelor de jertfă. Autorul crede că țăranii români fac aceste jertfe pentru a îmbuna pămîntul, „rănit” prin săparea șanțurilor. Și Artur Gorovei (în lucrarea *Credințe și superstiții*[23]) amintește credințe în legătură cu casa. El le grupează după părțile alcătuitoare ale edificiului la care se referă (fereastra, ușa, streașina etc.) sau după momentul în care se practică (numele sărbătorii de peste an).

---

[20] *Sitte und Brauch*, p. 1–49.

[21] *Mitologie românească. Prieteni și dușmani ai omului*, București, 1916 capitolul „Stafia”.

[22] București, 1914, p. 36 și în general capitolul „Jertfele făcute pămîntului”.

[23] București, 1915.

Două lucrări cu caracter general se opresc mai pe larg asupra obiceiurilor legate de casă. În articolul lui P. Ştefănucă [24] se înregistrează toate obiceiurile privind casele din satul Nişcani. Ştefania Golopenţia (în cartea *Credinţe şi rituri magice din Drăguş* [25]) expune credinţele legate de casă, de curte, de oameni şi sănătatea lor, de animale şi de munca în gospodărie, la grădină, la cîmp. Capitolul privind casa conţine pe de o parte riturile de construcţie ce se practicau în Drăguş, cu motivările pe care le dau ţăranii, şi pe de altă parte credinţele în legătură cu folosirea casei, cu locurile ce au o anumită funcţie magico-religioasă (pragul, fereastra, uşa, streaşina etc.). Autoarea subliniază că aceste credinţe şi practici magice nu caracterizează numai gîndirea magică primitivă, ci definesc şi o gîndire practică, economică a localnicilor. Într-adevăr, respectarea acestor credinţe avea un scop practic : asigurarea bunăstării gospodăriei şi a fericirii oamenilor.

Lucrări speciale privind aspecte parţiale ale riturilor de construcţie româneşti sînt puţine la număr. Indicaţii privind alegerea locului de construcţie şi amplasarea construcţiilor se găsesc în Artur Gorovei [26] şi într-un studiu privind *Aşezarea caselor şi acareturilor pe Valea Bistriţei Moldoveneşti* [27]. Cele mai insistente referinţe sînt acelea privind momentul începerii construcţiei şi al jertfei care se leagă de acest moment. În afara studiilor privind în general problema, dintre care cele semnate de autori români (L. Şăineanu, M. Eliade, A. Fochi) menţionează şi informaţii privind poporul român, putem menţiona altele. Astfel, în urma cercetărilor recente pe care le efectuează, I. Taloş [28] publică mai multe variante ale acestei balade din Transilvania. După părerea sa, cele mai vechi sînt cele din Transilvania, păstrate de ţărani prin tradiţie orală. Unele variante vorbesc despre nevoia de ,,a fi sacrificat un suflet de om, un trupuşor de om sau un cap de om''. Faptul că ele cuprind însăşi superstiţia care le-a generat este considerat de autor ca o dovadă a vechimii lor [29]. Variantele transilvănene aduc o mare varietate în ceea ce priveşte obiectul construcţiei la care se referă (pod, cetate, casă, mănăstire, biserică) şi localizarea acţiunii.

Mihai Pop [30] numeşte balada referitoare la zidirea bisericii Curtea de Argeş ,,variantă clasică'', socotind-o ca cea mai recentă şi creată de zidari profesionişti, deşi inspirată de o superstiţie ce există la noi. Multe din aceste rituri se pot găsi încă la sate în anumite regiuni, dar de obicei şi-au pierdut semnificaţia, păstrînd numai forma exterioară.

---

[24] *Obiceiuri şi credinţe de la Nicşani în legătură cu locuinţa*, în ,,Sociologie românească'', an. III, 1938, nr. 7–9.

[25] Ştefania Cristescu-Golopenţia, *Credinţe şi rituri magice din Drăguş*, publicat de Institutul de ştiinţe sociale al României, Bucureşti, 1944.

[26] *Op. cit.*, p. 56–57.

[27] Paul H. Stahl, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', t. 10, 1965, nr. 6. Acelaşi autor dă o serie de alte informaţii în studiul intitulat *Interioare ţărăneşti din România* (publicat în volumul *Muzeul Brukenthal*, Sibiu, 1967) şi mai ales în partea intitulată ,,Concepţii arhaice ţărăneşti asupra locuinţei''.

[28] *Balada meşterului Manole şi variantele ei transilvănene*, în ,,Revista de folclor'', t. 7, 1962, nr. 1–2.

[29] I. Taloş, *op. cit.*, p. 43. Un fapt asemănător este semnalat pentru Năsăud de către G. Habenicht ; autorul semnalează că la temelia oricărei lucrări mari se cerea un cap de om, iar la construcţii mai mici (case) trebuiau să se jertfească animale. Aceste jertfe erau destinate ,,omului pămîntului''. În cazul că nu se respecta obiceiul, murea cineva din casă (*Fenomenul reelaborării unui text folcloric epic. Meşterul Manole în versiunile unei informatoare din Sîngeorz-Băi, Năsăud*, în ,,Revista de folclor'', t. 8, 1963, nr. 3–4).

[30] *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole* (*Le sacrifice de l'emmurement*), în ,,Romanoslavica'', nr. 9, 1963.

Legate de jertfă, credinţele despre prinderea şi folosirea umbrei erau de asemenea larg cunoscute de către români. În concepţiile arhaice româneşti se crede că umbra omului e sufletul lui ; dacă arzi umbra cuiva sau i-o loveşti, acela îşi pierde viaţa şi sufletul. De aceea există teama atît de puternică de a nu-şi pierde umbra şi credinţa că, dacă cuiva umbra i-a fost luată pentru o construcţie, acela va trebui să moară în termen de 40 de zile [31].

Ovidiu Papadima, într-un studiu despre balada Maşterului Manole, reia problema existenţei vînzătorilor de umbre, atestaţi documentar în secolul trecut. El accentuează că, deşi credinţele despre umbră ca echivalent al vieţii şi sufletului sînt universale şi străvechi, numai în aria sud-est europeană întîlnim obiceiul zidirii umbrei. Autorul îşi pune întrebarea dacă această practică a îngropării umbrei nu este tot atît de veche ca şi jertfirea unei fiinţe vii. Autorul aminteşte informaţia preţioasă făcută de Vasile Alecsandri că, în urma frecventelor nenorociri ce le provoca zidirea umbrei, zidarii au fost siliţi să-şi schimbe datina, jertfind doi miei [32].

Vom adăuga unele informaţii privind tăierea pomilor. Ţăranii noştri cunoşteau un mare număr de credinţe legate de arbori [33] care puteau influenţa viaţa în viitoarea locuinţă. Într-un alt studiu [34], consacrat cultului arborilor, se aleg elemente care dovedesc neîndoielnic că arborii erau priviţi ca fiinţe vii. Poveşti, credinţe, practici concordă în a dovedi aceasta.

Importanţa momentului intrării în casă nouă formează obiectul unei semnalări publicate în studiul lui Gh. Pavelescu [35] ; diferite practici erau destinate să apere pe cei ce vor sta în casă.

★

Aşadar, pentru cunoaşterea problemei la poporul român, se poate vorbi despre o tratare temeinică numai în ce priveşte momentul începerii zidirii şi jertfa legată de acest moment. În schimb, alegerea locului, terminarea construcţiei, luarea în folosinţă sînt atinse doar în trecere. Un studiu serios al problemei ar trebui să urmărească de aceea două aspecte : a) întocmirea unor monografii regionale care să semnaleze precis aspectele locale şi în cele din urmă configuraţia problemei în întreaga ţară ; b) culegerea de material privind în chip egal toate momentele construcţiei.

Materialul astfel obţinut va trebui apoi să fie pus în legătură cu obiceiurile legate de folosinţa construcţiilor, unde, de asemenea, există un număr impresionant de fapte ce pot întregi în chip util imaginea pe care şi-o va fi făcut în trecut poporul român despre locuinţă. Desigur că un astfel de studiu trebuie să folosească o bază largă de informare; folclorul literar, obiceiurile, studiul monumentelor (incluzînd pe cele de artă) vor duce laolaltă la o sinteză completă.

---

[31] Gh. F. Ciauşanu, *op. cit.*, p. 176.

[32] *Neagoe Basarab, Meşterul Manole şi „vînzătorii de umbre"*, în „Revista de folclor, t. 7, 1962, nr. 3–4.

[33] Gh. F. Ciauşanu, *op. cit.*, p. 260.

[34] Paul H. Stahl, *La dendrolatrie dans le folklore et l'art rustique du XIX^e^ siècle en Roumanie*, în „Archivio internazionale di etnografia e preistoria", Torino, 1959.

[35] *Cercetări asupra magiei la românii din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1945, p. 24.

L'ÉTUDE DES RITES DE CONSTRUCTION TRADITIONNELS CHEZ LES ROUMAINS

La bibliographie internationale, concernant les rites de construction est particulièrement riche. Toutes les étapes de l'édification d'une construction ont été analysées; elles impliquent ainsi a) le choix de l'emplacement, b) la construction proprement dite (en relevant les deux moments du début et de l'achèvement du travail) et c) la prise en possession de la nouvelle construction. Les paysans roumains pratiquaient des rites de construction à l'occasion de tous ces moments cités; mais leur étude reste jusqu'à présent inégale. Le mieux étudié, le début de la construction et le sacrifice qui l'accompagne, forment l'objet de nombreuses publications. Cette situation est probablement due au fait que, largement connue et d'une grande beauté artistique, la ballade qui décrit ce moment a retenu l'attention des chercheurs. On doit donc, pour aboutir à des conclusions plus importantes, étudier d'une manière égale tous les moments de la construction, avec leurs implications régionales. Ensuite, intégrés dans l'ensemble des coutumes relatives à la maison, on pourra arriver à une synthèse représentative.

REPERTORIUL DE ȘEZĂTOARE – SPECIE CEREMONIALĂ DISTINCTĂ[1]

MARIANA KAHANE și LUCILIA GEORGESCU

Rîndurile de mai jos urmăresc numai să releve existența în folclorul românesc a unui *repertoriu ceremonial tradițional specific șezătorii* și să-l caracterizeze ca atare.

Nu tot ce se execută cu acest prilej și nici cîntecele în care este citată șezătoarea nu aparțin în mod obligatoriu speciei în discuție, după cum nu tot ce se execută cu prilejul nunții și nici cîntecele care vorbesc despre căsătorie nu fac parte, neapărat, din folclorul nupțial. Ca și nunta, șezătoarea găzduiește atît producțiuni ceremoniale specifice, cît și un larg repertoriu distractiv neocazional. Tema noastră se referă numai la categoria ceremonială proprie, desemnată astfel prin funcția, condițiile, conținutul și caracterul său.

Orice repertoriu ceremonial este legat de un prilej anume, se manifestă la o dată și într-o durată de timp determinate, are funcție rituală precisă, este angrenat într-un complex ceremonial organizat, antrenează la exercitarea sa o colectivitate definită și se structurează într-un mod propriu în raport cu specificul prilejului respectiv.

Repertoriul de care ne ocupăm întrunește toate aceste condiții.

În mod obișnuit, se confundă cîntecul de șezătoare cu cel de clacă. Ele sînt însă două categorii distincte: nu numai în virtutea rostului deosebit al adunării [2], dar și prin diferențierea repertoriului [3].

Atenția asupra speciei ne-a fost atrasă de Aurelia Șandru din satul Viștea de Jos (zona Făgăraș), care în anul 1960 ne-a dat primele relații despre un *repertoriu* muzical specific, practicat încă pînă în urmă cu cîțiva ani la șezătoarea de fete din satul său.

---

[1] Cele ce urmează au fost comunicate într-o formă mai concentrată, cu prilejul Sesiunii științifice a Institutului de etnografie și folclor din 24–26 iulie 1967, făcînd parte dintr-un studiu încă în curs.

[2] La șezătoare participantele lucrează fiecare pentru sine, iar preocuparea pentru sporul muncii este redusă, în timp ce la clacă ele torc pentru gazdă, iar sportul lucrului este în centrul atenției generale.

[3] Faptul că în informațiile noastre apare cîte o mărturie despre executarea, uneori, a cîntecelor de șezătoare și la clacă s-ar putea atribui unui fenomen de contaminare, cu atît mai mult cu cît frecvența lor la clacă — se precizează — era mult micșorată, în interesul lucrului, iar fenomenul nu era reversibil, căci repertoriul clăcii se cînta numai la clacă, niciodată la șezătoare.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 317–330, București, 1968

În Arhiva Institutului am găsit pînă acum din acest repertoriu două cîntece culese de I. Cocișiu în 1939, din Părău (Făgăraș), sub genurile *Cîntec rit. de clacă* și *Cîntec*, iar o altă versiune a unuia din ele în 1936, din Șoala—Vorumloc (Sibiu), sub genul *Cîntec*. Fișele conțin, grație meticulozității culegătorului, informații care (alături de argumentul literar și muzical) le desemnează ferm apartenența la specia ceremonială a șezătorii.

Considerațiile care urmează se aplică perioadei în care repertoriul a fost viu și grupului de sate din care s-a cules [4]; menționăm că materialul a fost semnalat pe o rază încă mai mare.

Pentru a defini specia, o vom raporta mai întîi la cadrul, multiplu reglementat, în care se manifestă.

Ciclul anual de șezători are loc *după terminarea muncilor agricole*, începînd înainte de postul Crăciunului și sfîrșind înainte de postul Paștelui. Adunările se desfășoară *în zilele de lucru* (cu unele excepții), *din înserat pînă la sau după miezul nopții*. Satul cuprinde cîteva *grupuri de șezătoare*, după criteriul dublu *al vecinătății* și al calității *de vîrstă* a participantelor : aproape toate informațiile atestă constituirea șezătorilor separate de fete și femei, pînă în urmă cu cîțiva ani sau cîteva zeci de ani, după care categoriile apar reunite ; unele date relatează, chiar, despre separarea fetelor mari (de peste 15 ani) de cele mici (sub 15 ani), a femeilor tinere de cele bătrîne, sau despre întrunirea femeilor tinere cu fetele mari. (Un cîntec folosește termenul semnificativ de „ceată" [5] : Că din *ceata* noastră / Ni să duce-o fat' [6].) *Locul șezătorii*, altădată fix, la gazdă anuală, a devenit cu timpul mobil, săptămînal la fiecare membră a grupului. *Așezarea* lavițelor descrie un dreptunghi, a cărui latură „de vază", cea din fundul casei, este deținută de femeile tinere și de fetele mai mari (în ordinea vîrstei către părțile laterale), în timp ce partea dinspre ușă, neînsemnată, revine femeilor bătrîne și fetelor mici. Transpare o *ierarhie* care desemnează, ca *grupuri umane esențiale în acest prilej, femeile tinere și fetele mai mari*. Bărbații participă întîmplător și în număr mic, în timp ce *prezența feciorilor* este sistematică, necesară și în număr mare, constituind preocuparea centrală a fetelor. Șezătoarea decurge după un *program* (elastic) : începînd cu discuții și glume, ea continuă alternînd cîntecele cu glumele, istorisirile, ghicitorile, farmecele, poveștile (la femei) ; pe la mijloc se intercalează o gustare (rituală la origine ?) — fiertură de grîu sau porumb (astăzi adeseori pîine) și băutură —, însoțită de strigături (pe muzică sau nu) ; către sfîrșit vin dansurile, jocurile de societate și travestirile, iar încheierea o face, de obicei, cîntecul.

Preocuparea de frunte a fetelor este venirea feciorilor în șezătoarea lor și atragerea de către fiecare fată a cîte unui fecior, în vederea căsătoriei. Într-un stadiu foarte îndepărtat, această preocupare s-a concretizat, activ, într-o abundență de farmece, menite să determine apariția și „legarea" feciorilor pentru toate fetele din „ceată", farmece păstrate pînă tîrziu în practica șezătorilor. Menționăm în vederea unor referințe ulterioare „*sfîrăitul*". Se luau cîlți (*din toate furcile*) și se așezau într-o farfurie cu apă — apă adusă pe vremuri din vale, cu gura, de *toate fetele* din șezătoare — ; se aprindeau cîlții, iar deasupra se așeza o cană; absorbirea apei în cană semnifica eficacitatea farmecului, care implica numirea unei perechi de sex opus și „legarea" ei, cu determinarea venirii în șezătoare a feciorului invocat. Din cîlții nearși se împletea o ață, de către două fete, într-o postură semnificativă pentru rostul farmecului; ața era legată de grindă și lovită cu mătura de nuiele, în apelul: „Cur-vă, fici̯ori̯ !" [7] Explicațiile sînt nete, unanim: „Zîce̯a că-i̯ sfîrăi̯e să g'ie" [feciorii], „să nu ste̯a-n altă șăzătu̯ari̯e; ca cîn îi̯ fi̯ermecă..." „Și le făce̯am la *tu̯oț, pe nume, pe rînd*". Efectul era: „No, ește̯a să plac acuma !". Practica putea include o formulă determinativă cu specificarea numelui („Sucim, sucim pă... cutare"), uneori amenințătoare („Ion cu Mări̯uța / De nu s-or strînge și nu s-or pupa / Nevoile i̯-or călca !" [8]). Subliniem reluarea farmecelor pentru fiecare membră a cetei, pe rînd.

---

[4] Jud. Brașov : Viștea de Jos, Viștea de Sus, Olteț, Rucăr, Ucea de Sus, Ucea de Jos, Feldioara, Sîmbăta de Sus, Părău — sate făgărășene de pe ambele maluri ale Oltului ; jud. Sibiu : Noul Român, Arpașu de Jos, Scoreiu, Șomartin, Șoala. În cercetarea de teren din februarie 1968 am mai găsit exemplare reprezentative în jud. Brașov : Sîmbăta de Jos, Voila, Voivodeni ; jud. Sibiu : Cîrța, Arpașu de Sus, Oprea și Streza-Cîrțișoara, Porumbacu de Sus și Porumbacu de Jos.

[5] Aceasta își are un corespondent în ceata feciorilor, constituită și ea în anumite condiții.

[6] Mg. 1736 d, 3232 I n, 3232 II s ș.a.

Un repertoriu variat de asemenea farmece, cu efect pozitiv — determinarea venirii feciorilor — sau negativ — determinarea plecării lor din alte șezători —, a fost consemnat în cursul cercetărilor. Într-un stadiu ulterior, de dezagregare a semnificației rituale, cuplarea numelor are un caracter distractiv, uzînd de „însoțiri" provocatoare de ilaritate.

Repertoriul de dansuri și de jocuri de societate cuprinde (alături de producțiuni distractive) exemplare centrate în ultima analiză pe același mobil al perpetuării generațiilor, ce a dat naștere la o seamă de rituri de fecunditate. Mai cu seamă repertoriul femeilor se distinge prin asemenea manifestări, sub aspectul abundenței lor și al nudității faptului, manifestări apreciate astăzi ca obscene. Trecem aci peste repertoriul acestora, ca și peste cel al travestirilor, și el cu forme provenind din aceeași sursă.

Textele cultivate în șezătoare sînt cîntate sau rostite. Unele sînt rostite pretutindeni, în timp ce altele sînt într-un sat rostite, în altul cîntate.

Interprete sînt fetele și adeseori și femeile tinere. Unele aparțin în exclusivitate fetelor. Rămîne de cercetat dacă femeile n-au cultivat și ele, în exclusivitate, unele exemplare.

Cîntecele erau executate în absența sau prezența feciorilor sau soților. Interesantă este precizarea că se cîntau și ziua, dacă se adunau fete cu lucrul sau femei tinere la petreceri, precizare care leagă mai mult practica acestora de viața grupului de vîrstă.

Terminologia locală a speciei este indisolubil legată de *funcția* ei. Se cînta „cîn' nu era băi̯eț, ca să g'ie băi̯ețî". „Și luam fi̯ete pi̯e rînd și la fiecare pune̯am alt nume, ca cînd să căsătore̯a" (ca la farmece). „*Însoțam* așa, băi̯ețî cu fi̯etele". „Tot un fel de *urare*". „Tot un fel de *urare*, de *zorit*". Referitor la faptul de a-i cînta fetei în șezătoare, informatoarea spune: "...u̯o *zurzune̯am*", iar pentru piesă: „*zurzune̯a* din şezătu̯ari̯e"; şi clarificînd sensul: „*Îi̯ cînta și̯-o punęa c-un băi̯at, adică o zurzunea*" (deci: destinarea cuplului). Similar: „Tot un fel de *urare, de zoręam lu cutare cu cutare, i-mpărekęam*". De reţinut că, în acelaşi sat, termenul „zurzunit" se aplică şi farmecului „sfîrăit" („Nu spunęam « sfîrăit », spunęam « zurzunit »), ceea ce *identifică aceste cîntece și strigături cu farmecul*. (De altfel, ca şi farmecul, cîntecul se repetă, pe rînd, pentru fiecare membră a grupului.) În alt sat li se spune „*rîșteli*" sau „*rînșteli*", iar verbului — „a *rî(n)ști*" („Rîştęam fetele, însoţęam". „Aşa zîcęa că să rîşti̯esc cutare feci̯or la cutare fată") [9]. Aşadar, *terminologia* speciei: „însoţire", „zorit", „zurzunea", „zurzunit", „de zuroit", „rî(n)ştit", „rî(n)şteală" (cu verbele respective); *funcţia*: farmec, urare, destinare [10].

---

[7] I. 26.975, Ucea de Jos. Probabil: Cură-vă ! = veniți !

[8] I. 26.958, 26.960, 26.963, 26.964, 26.965.

O femeie distinge ferm categoria acestora de a cîntecelor sau strigăturilor propriu-zise: „*Astęa nu-s cîntări̯*. Le zicęam că rînşteşti̯ fetele, rînşteli̯". Precizarea stăruie la insistenţa cercetătoarelor (— Ce este Foaie verde de-o sipică? — „Asta-i̯ cîntare!" — Dar (referire la cele de şezătoare)? — „Astęa-s rîşteli̯ cari̯ se cîntă cu melodie!" — Dar (strigături obişnuite)? — „Alęa-s strigături̯!"... „Alęa care să potrivesc fata şi băi̯atul zicęam că însoţęam") [11].

De o semnificaţie care depăşeşte cadrul şezătorii este precizarea unei femei de 80 de ani, cu privire la un cîntec cu caracterul unei colinde: „Apăi̯ asta i̯e colindă de feci̯or cu fete; numa aşa în şezăto̯are, nu de Crăci̯un"; iar cu privire la un descîntec de şezăto̯are (cîntat): „Tot de zuroit i̯este şi « Pin lemne, pin pki̯etre », da noi̯ în prostia no̯astră-i̯ zicęam şi colindă de fată cu feci̯or" [12]. O informaţie din alt sat precizează că în postul Crăciunului fetele cîntau în şezătoare colinde numai de fete şi de feciori. În sfîrşit, numeroase declaraţii atestă cîntarea colindei „Zîuorile" (de fapt, cîntec de urare) nu numai de Anul Nou şi de zilele onomastice, dar şi la sfîrşitul clăcilor, la sfîrşitul petrecerii ceremoniale care încheie ciclul de sezători sau chiar la finele cîte unei şezători.

Repertoriul speciei relevă diverse stadii de vechime.

Textele sînt de obicei scurte, adeseori de concizia unei formule, reduse la simpla exprimare a esenţei (numai cîteva versuri). Unele adoptă forma dialogului, uzează de repetiţie, pînă la stereotipie, au un vocabular arhaic. Sînt cazuri de pierdere a sensului şi metamorfozare a termenilor. Majoritatea prezintă variante. Temele constau în: asigurarea fermecării, prin anticiparea (verbală) a efectului, enunţul vrajei, invocarea apariţiei bărbatului, imaginea fetei ca mireasă. Ele cuprind, obligatoriu, numele cuplului vizat. Cîteva exemple (în completarea textelor care urmează trebuie citite cele care apar la melodii):

1. Prin lemne / 2. Prin pki̯etre / 3. Printr-o buci̯umà / 4. Aolęo, tu Lęană hăi̯ / 5. Nu tę-aş da ci̯umèi̯ / 6. Cu Ǵęorǵe lîngă tine / 7. Să te

---

[9] Mg.3232 II o, 3233 II b, I. 26.954, 26.965, 26.966, 26.968, 26.973, 26.974.

[10] După redactarea acestui articol, cu prilejul cercetării din februarie 1968, am mai găsit termenii: „*de codit fetele*" (cf. mg. 3402 V f, g, h, i, ş. a.), „*de măritat fetele*" sau *de zîorit*" (cf. mg. 3402 V R c. d, e, f, ş. a.), „*zurăială*" (cf. mg. 3413 R q, r, ş. a.), „*bornăială*", sau „*de-mbornăit*", „*de bornăit*", „*de bornăit drăguţ*", „*boarnă*", (cf. mg. 3413 V a, b, c, d, ş. a).

[11] I. 26.955, 26.972.

[12] Mg. 3233 II b. De subliniat că urarea de căsătorie este esenţială în colindele de fecior sau, mai ales, de fată.

tu̯o' dărîme / 8. Dărîma-te̯-ar vai̯ de tine / 9. Că Ǵe̯orǵe to'ǵine [13]. Sau :
Hor, hor / Coadă de topor / Leonora lu Sîvu [14] / Cu nor' şi cu ficior ! / Coadă de lopată / Ana Babi [15] fără fată ! / Sau :

Eu̯ ţ-am da, *Mări̯uţo* / keile pe mînă / Ş-ai̯ lăsat, *Mări̯uţo* / Porţîle dăşkise / Ş-o intrat, *M.* / Caii̯ lu Lăică / Ş-o mînca', M. / Fîn din fînărie / Ş-o beu', *M.* / Vin din vinărie / [16] Ş-o mîncat, *M.* / Flo̯are̯a crinului̯ / Şi-i̯ stă rău̯, *M.* / La crin fără flo̯are / Ca şi ţîi̯, *M.* / Făr de-nvălito̯are /. Sau (de remarcat *versul* iniţial, care evocă terminologia speciei) :

1. Hop zur, zur în ǵ'iocei̯ / 2. Ǵioceii̯ lu Silvi̯a / 3. Stau̯ în ǵ'i̯aţă dezǵ'eţar / 4. La Ǵe̯orǵ'e pe buzunar / 5. Cînd Ǵe̯orǵ'e se răscuce̯a / 6. Zorzoneii̯ zorzone̯a / 7. — Tăceţ, nu mai̯ zorzoniţi̯ / 8. Că abi̯a l-am (i̯-am) adormit / 9. Sub tufă de lută plută / 10. Sai̯ tu, Silvi̯o, şi-l sărută / [17].

Şi un altul care — poate — aminteşte de terminologia speciei [?] : *Rîşte*-n gîşte / Nevoi̯a-n raţe / Ion cu Măria-n braţe ! / Nevoi̯a-n curci̯ / Ion cu Măria s'te-ncurci̯ (s' te culci̯) ! / Să strîngă / Să să coprindă / De nu s-or strînge, nu s-or pupa / Ha nevoi̯e i̯-o călca ! / (Dacă nu s-or săruta / Bani̯ în pungă n-or băga ! /).

Unul din cîntece era executat cînd viitoarea mireasă venea pentru ultima oară în şezătoarea de fete. Fetele cîntau plîngînd, pentru mireasă, apoi pentru fiecare din ele (după unele informaţii, el se executa şi fără implicaţia miresei, ca restul repertoriului, „ca să g'ie băi̯eţî") :

To̯arceţi̯, fetelor / To̯arceţi̯, dragilor [18] / Şi hai̯deţi̯ acasă / Că din ce̯ata no̯astră / Ni să duce̯-o fată / — Ce nume de fată? / — Kivuca mire̯asă ! — Care-i̯ mirele ? / — Lai̯e junele ! / etc. [19]

Îmbinarea cu *melodiile* prezintă posibilităţile cîntării unui text : 1) cu aceeaşi melodie în toate satele ; 2) cu versiuni diferite ale aceluiaşi tip melodic ; 3) cu tipuri melodice diferite. Remarcăm uneori aceleaşi îmbinări de text cu melodie în cîteva sate, alteori deosebiri la generaţii din acelaşi sat.

Unele melodii au caracterul unor *descîntece*, prin simplitatea şi stereotipia melodico-ritmică a formulelor, prin insistenţa cvartei descendente — directe sau indirecte — (vezi ex. 1), prin evocarea, mai ales iniţială, a intonaţiei şi ritmului vorbirii (vezi ex. 2). De altfel, o femeie spune despre asemenea melodii : „cam povestite, aşa, n-ave̯au voce" [20].

---

[13] Variaţii (din alte versiuni) :
pt. versul 3 : Pint-o zbucjumari, Pin toţ bucjumaşi, Pintre bucinarj, Pin toţ buci nalţj. Pintre bolovanj etc.
pt. vers. 4–5 : D-aole̯o Mărjuţo le̯o/Dat-aj de cel mare (cej marj) sau : D-aole̯o tu Marià/Da te̯-am încîlcit. Da te̯-am încelit, Dat-aj de cjomag etc.
pt. vers. 6–7 : Şi cu Ion după tine/Să vă tot doriţj etc.
pt. vers. 9 : Ţie-ţj pare bine.
pt. vers. 8–9 : Înkide fere̯astra bine / Că Ion că vine ;/ 10. O-nkide, o lasă/ 11. Că Ion i-n casă ;/ 12. O înkide cu resteu̯ / 13. Că Ion j-al tău̯.
pt. vers. 12–13 : O înkide cu restele / Că G'e̯org'e te cere.

[14] Adică mama feciorului.

[15] Adică mama fetei.

[16] Completăm cu o variantă din alt sat.

[17] În alte versiuni :
pt. vers. 1–2 : Of zurzùnej, zurzunej / Zurzuneij Marièj
pt. vers. 8–9 : Căcj acum v-am adormit / Subt un lemn (pat) de lută plută.

[18] Variaţii pt. versul 1—2 : Cîntaţi fetelor / Cîntaţi dragilor / .

[19] Mg. 2965 a. În *Despre dialectul muzical ardelean.*, I. Cocişiu citează un cîntec de nuntă din Năsăud cu aceleaşi versuri iniţiale : Plîngeţi fetelor / Plîngeţi dragilor / Că din ceata noastră / Ni să duce-o soaţ(ă). (Manuscris, Arhiva I.E.F.) Pentru textele citate vezi mg. 2965 f, 2967 p, 3232 I f, 3233 I d, 3235 I e, i. 26.956, 26.959, 26.960, 26.966, 26.968, 26.970.

[20] I. 26.969, 26.971, 26.976.

O parte prezintă forme evoluate din descîntec. Alte melodii au caracterele cunoscute ale *colindei*, *cîntecului de copii*, *cîntecului propriu-zis* (de tip vechi sau mai evoluat); unele evocă melodiile de nuntă transilvănene. (Interferența categoriilor este un fenomen cunoscut și firesc, ca și caracterul larg unitar al stratului ceremonial vechi.)

Specia are melodii proprii, cu unele excepții în domeniul colindei și cîntecului. (Întrebată despre posibilitatea cîntării unei colinde de șezătoare cu alte vorbe, o femeie răspunde: „Apăi tot așa, cu vreo colindă de băieți cu fete" [21].) Tipologia melodică este încă în curs de studiere. Dispunem, pînă acum, de 27 de melodii diferite și 22 de texte deosebite, unele sub diferite versiuni [22].

Dată fiind faza inițială a depistării speciei, prin reconstituire de la informatori diverși care au practicat-o într-un stadiu de degradare a ceremonialului clasic, dispunem de material încă redus și eterogen, ceea ce face prematură o caracterizare muzicală științifică și o determinare a trăsăturilor specifice. Ne limităm la cîteva observații provizorii:

Ca *sistem sonor*, remarcăm două categorii: *prepentatonic și pentatonic*, ambele în diverse ipostaze: întreg, defectiv, variabil ca ambitus, finale, moduri de umplere, (vezi ex. 3).

Apropierile *ritmice* par mai frecvente decît cele melodice în ansamblul repertoriului. Formulele ritmice, cristalizate, au plasticitate. Silabice, de un efect motoric, ele oferă primei sistematizări tabloul care urmează (vezi ex. 4). Descîntecele par să cultive în cadrul aceluiași motiv literar un schelet ritmic constant.

Forma arhitectonică are o bază motivică pregnantă. Melodiile sînt strofice, uneori de o stroficitate relativă. Construcția formei uzează de repetiții melodice și ritmice începînd de la nivelul elementar al structurii, uneori pînă la stereotipie. (Pentru descîntece, vezi de pildă ex. 5.) Întîlnim frecvent refrenul literar, fie integrat în rîndul melodic, ca nume feminin (vezi ex. 16), fie constituind rînd separat — mai ales — și reprezentat printr-un șir de cuvinte cu sens independent de text (vezi ex. 12, 19) sau cu sens pierdut (vezi ex. 8), printr-un șir de silabe străine de limbă (vezi ex. 22), prin silabe și cuvinte din sfera funcției genului (în satul în care apar termenii zurzunea, e zurzuni — vezi ex. 23). Strofa, divers dimensionată, e constituită din două, trei sau patru rînduri diferite (AB, ABC, ABCD), variat prelucrate [23]. Rîndurile repetate pot apărea cu variații interioare sau cadențiale.

În concluzie, din repertoriul complex practicat în cursul șezătorii, se diferențiază un fond constituit ca specie distinctă. Calitatea aceasta îi este conferită de:

---

[21] Mg. 3233 II b.

[22] Cu prilejul cercetării de teren care a avut loc după redactarea comunicării, au mai fost găsite însă 20 de melodii diferite și 6 texte diferite, în afară de variante la melodiile și textele culese anterior.

[23] *Cu 2 rînduri diferite*: AB — uneori B fiind refren — și AAB, cele mai frecvente, dar și: $AA\overbrace{BBBB}^{rf}$, ABBB, $A\overset{rf}{B}A$, ABB; *cu 3 rînduri diferite*: mai mult AABC — B sau BC putînd fi refren —, dar și $A\overset{rf}{B}C$, ABAC, ABCB, ABCC, AAABCAB — de fapt nestrofic —; *cu 4 rînduri diferite*: mai mult ABCD — B și D putînd fi refren —, dar și: $\underbrace{ABAB}\underbrace{CDCD}$, $\underbrace{ABAC}\underbrace{DBAB}$, $\underbrace{ABBBC}\underbrace{AABBD}$.

1) *specificitatea funcţională, tematică şi stilistică*;

2) consfinţirea ca atare, prin *terminologie specifică*, de către însăşi colectivitatea care o practică;

3) *specificitatea execuţiei* (practicare în grup, cu aplicaţie individuală pînă la epuizarea colectivităţii interesate);

4) *durata în timp* ca atare (reflectată în straturile de vechime pe care le prezintă);

5) *răspîndirea teritorială ca atare* (chiar dacă s-ar dovedi numai zonală);

6) *fondul semnificativ de variante, înscrise într-o organizare tipologică.* (De altfel, aceasta presupune funcţie unitară, durată în timp, circulaţie teritorială şi abundenţa speciei.)

Caracterul speciei decurge din apartenenţa sa la un cadru reglementat ceremonial (ca dată, „orar", colectivitate participantă cu conştiinţa de „ceată", ierarhie a acesteia şi dispunere spaţială corespunzătoare, program, mîncare rituală, practici rituale — în care-şi află originea specia prezentată). Funcţia ei se exprimă în urmărirea unui obiectiv practic (determinarea producerii unui fapt dorit, important şi necesar pentru viaţă), învestind expresia cu forţă activă. La un anumit nivel de degradare a funcţiei primare, caracterul ritual se converteşte în caracter distractiv [24].

Specia are forme variate de concretizare (strigătură, cîntec — în sens larg —, joc), iar o parte reprezentativă a sa are caracter arhaic. Evoluţia repertoriului se exprimă în diferenţieri pe generaţii, ca şi în diferenţieri teritoriale şi contaminări cu stiluri mai evoluate.

Aşezarea ierarhică în şezătoare, categoriile executantelor (fete mari şi femei tinere), precum şi tematica repertoriului sugerează că obiectivul vizat nu este munca, ci preocuparea majoră de viaţă a grupurilor importante ale adunării. Şezătoarea pare *un ceremonial nu din ciclul muncii, ci din ciclul vieţii*, ca naşterea, nunta şi înmormîntarea, fiind un preludiu sau postludiu al nunţii, un ceremonial feminin de vîrstă vizînd destinele femeii ca fată sau femeie. Implicit, repertoriul se axează nu pe tema lucrului, ca cel de clacă, ci pe problema acestor destine, problemă considerată şi tratată nu numai la nivel individual, ci şi colectiv.

Faptul că torsul este un component pregnant al cadrului nu determină prin sine, în mod obligatoriu, esenţa prilejului şi a repertoriului. Torsul este un element plin de semnificaţie, prezent în general în rituri, în forma completă, activă — tors — sau într-o formă parţială, sugerată — caier sau fuior de lînă, cînepă — (rit. varză, homan, masa ursitoarelor la naştere, rit. nuntă, mort ş.a.).

De altfel, repertoriul de şezătoare se practica — am mai menţionat la început — şi la alte întîlniri de fete şi femei tinere, ziua, în afara adunărilor de tors.

Repertoriul ceremonial al şezătorii prezintă relaţii cu alte categorii ceremoniale (colinda, cîntecul de nuntă, urarea pluriocazională „Zîuorile").

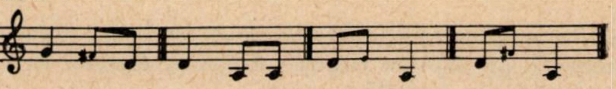
Astăzi, în zona cercetată de noi, repertoriul nu mai este viu şi se reconstituie uneori cu dificultate. Totuşi, fiecare investigaţie ne-a adus date inedite. Este de presupus că a existat şi în alte părţi ale ţării şi probabil că o categorie tematică a liricii de dragoste neocazionale îşi are izvorul în acest gen. În orice caz, refugierea sa în domeniul liricii neocazionale este posibilă, ceea ce recomandă explorarea domeniului şi cu această preocupare. Cît priveşte investigaţia speciei prezentate, ea este abia începută şi trebuie continuată stăruitor, cît mai avem încă posibilitatea de a o reconstitui.

---

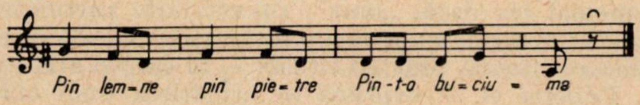
[24] „. . . Noį imperekem aşa (o fată şi un băįat), orį îį dăm unu maį prost, orį maį deştept, rîdem de ele. La fiekare fată se cîntă o dată. O distrakţie akolo" (fg. 7599 b).

★

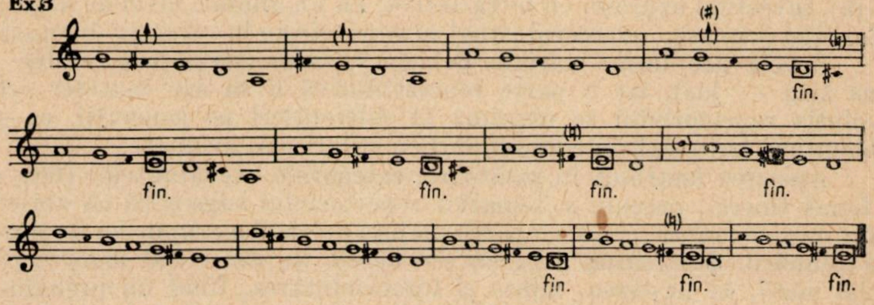
Ex.1



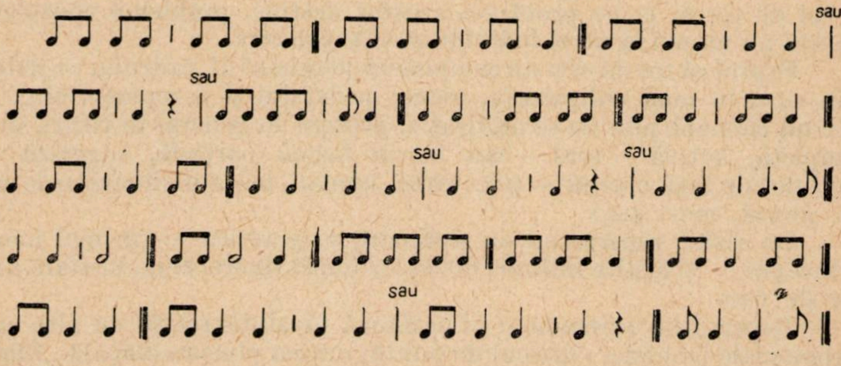
Ex.2


Pin lem-ne pin pie-tre Pin-t-o bu-ciu-ma

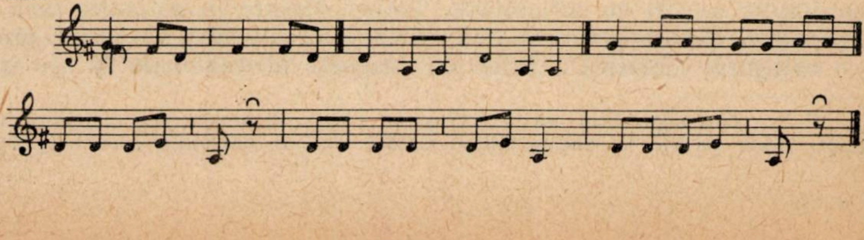
Ex.3


fin.
fin.
fin.
fin.
fin.
fin.
fin.
fin.

Ex.4

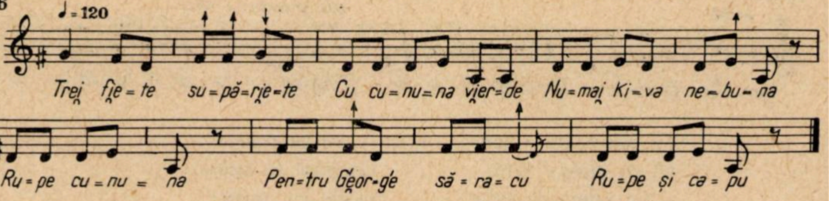

sau
sau
sau
sau
sau

Ex.5



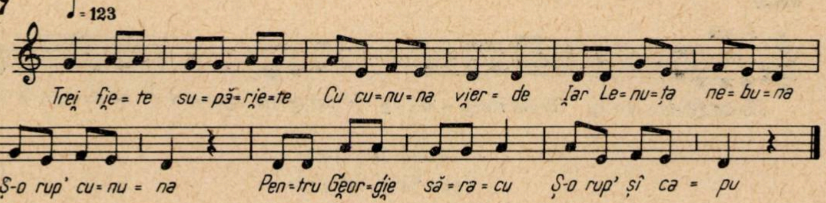
mg. 2969, Viștea de Jos

Ex.6


♩=120
Trei̯ fi̯e = te su = pă = ri̯e = te Cu cu = nu = na vi̯er = de Nu = mai̯ Ki = va ne = bu = na
Ru = pe cu = nu = na Pen = tru Ge̯or = ge să = ra = cu Ru = pe și ca = pu

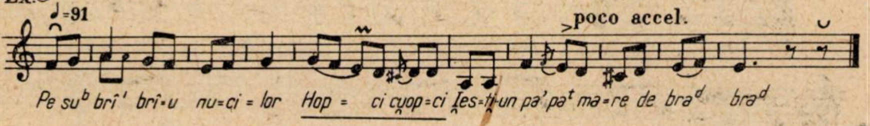
mg. 3234 II i, Scoreiu

Ex.7


♩=123
Trei̯ fi̯e = te su = pă = ri̯e = te Cu cu = nu = na vi̯er = de I̯ar Le = nu = ța ne = bu = na
Ș-o rup' cu = nu = na Pen = tru Ge̯or = gie să = ra = cu Ș-o rup' și ca = pu

mg. 2965 b, Viștea de Jos

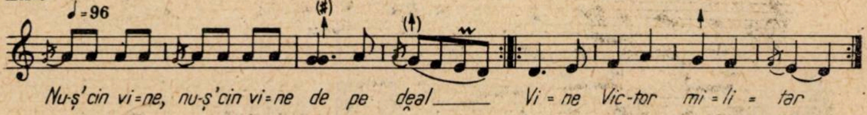
Ex.8


♩=91
poco accel.
Pe su^b brî' brî = u nu = ci = lor Hop = ci cu̯op = ci I̯es = ți-un pa' pa^t ma = re de bra^d bra^d

I̯ar în pat cine-i̯ culcat?
— I̯este Nicu mort de be̯at
Și cu Reli-mbrățoșat.

mg. 2965 c, Viștea de Jos

Ex.9

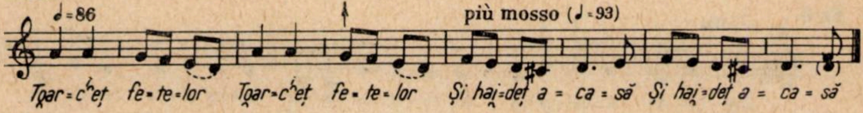

♩=96
(♯)
(♮)
Nu-ș'cin vi = ne, nu-ș'cin vi = ne de pe de̯al Vi = ne Vic-tor mi = li = tar

— Nu-ș' ce̯-aduce-n buzunar?
— Ci̯ocolată și zahar
— Și anume cui̯ le̯-aduce?

— Lui̯ Reli, guriță dulce
— I̯ară Reli ce-i̯ va da?
— u̯Oki și gurița sa.

mg. 2965 a, Viştea de Jos

Ex.10

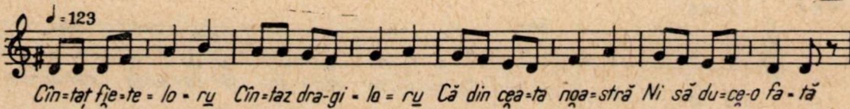

♩=86
più mosso (♩=93)
Tgar=c'eț fe=te=lor Tgar=c'eț fe=te=lor Și hai̯=deț a=ca=să Și hai̯=deț a=ca=să

Că din cęata noastră
Ni să ducę-o fată
— Ce nume de fată?
— Reli mn'iręasa
— Care-i̯ mirele?

— Vasile junele
Lingură de mi̯ere
Vasile cu mui̯ere
Fo̯ai̯e de tăba'
Reli cu bărbat.

mg. 3233 II e, Ucea de jos

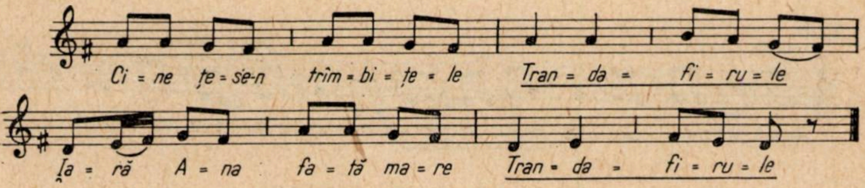
Ex.11


♩=123
Cîn=tat fi̯e=te=lo=ru Cîn=taz dra-gi=lo=ru Că din cęa=ta no̯a=stră Ni să du=cę-o fa=tă

— Cine-i̯ mirulița
— I̯ar Veta drăguța
— Cine-i̯ m'irele
— Vasile junele

i. 26.969, Noul Român

Ex.12

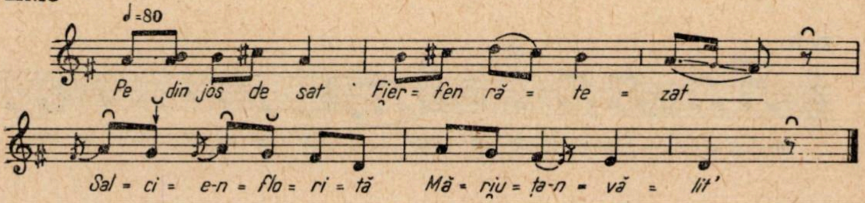

Ci=ne țe=se-n trîm=bi=țe=le Tran=da=fi=ru=le
I̯a=ră A=na fa=tă ma=re Tran=da=fi=ru=le

— I̯ară țeg'i cine-i̯ făcęa
— I̯ară Ion gură dulce
Și n'i̯-o i̯a pă după cap

Să mai̯ bată și bumbac
Și̯-o sărută oblu-n gură
Să-i̯ ajungă bătătură

mg. 3232 II q, Olteț

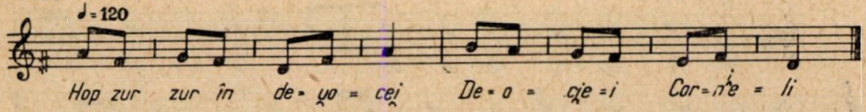
Ex.13


♩=80
Pe din jos de sat Fi̯er=fen ră=te=zat
Sal=ci=e-n=flo=ri=tă Mă=ri̯u=ța-n=vă=lit'

— Cine-i̯ m'irele
— Pătru junele.

mg. 3232 II h,

Ex.14

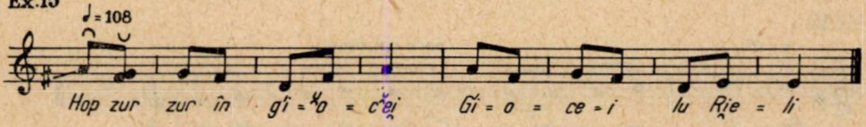

♩= 120
Hop zur zur în de- ụo = cei De- o = cie =i Cor= n'e = li

Stau̯ în gi̯ață îng'ețar
La G'eorg'e pe buzunar
G'ẹorg'e cîn să răsucẹa
Zorzoni̯ei zorzoni̯a.

— Tăceț, nu mai̯ zorzoniț
Că dẹ-abi̯a l-am adormit
Sub tufă de lută-plută,
Sai̯, Corneli̯o, și-l sărută!

mg. 2965 f, Viştea de Jos

Ex.15

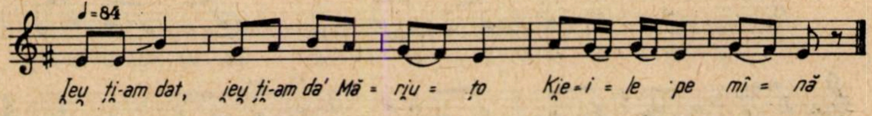

♩= 108
Hop zur zur în gî =ʰo = cei Gi = o = ce =i lu Rie = li

Stau̯ în g'i̯ață dezg'ețar
La Victor pe buzunar
Cîn Victor se răsucẹa
Zorzonei zorzonẹa

Tăceț, nu mai̯ zorzoniț
Că dẹ-abi̯a i̯-am adormit
Sub tufă de lută-plută
Sai̯, Victore, ș-o sărută!

mg. 3232 I f, Ucea de Jos

Ex.16

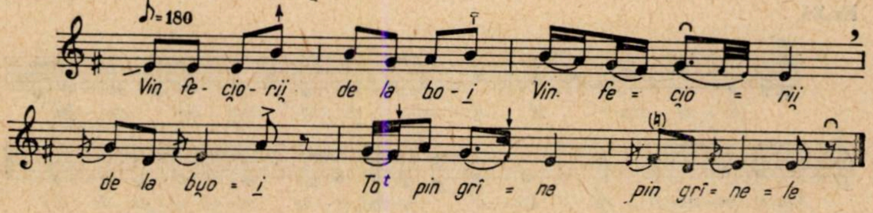

♩=84
Ieu ți-am dat, ieu ți-am da' Mă = ri̯u = țo Ki̯e-i = le pe mî = nă

Și̯-ai̯ lăsat, Mări̯uțo,
Porțile deskise
Și̯-a intrat, Mări̯uțo,
Caii̯ lui̯ Lăică

Și̯-au̯ mîncat, Mări̯uțo,
Fîn din fînărie
Și̯-au̯ beut, Mări̯uțo,
Vin din vinărie.

mg. 3233 II b, Ucea de Jos

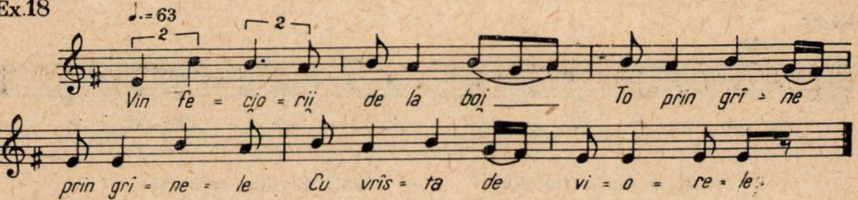
Ex.17


♪= 180
Vin fe- ci̯o- rii̯ de la bo- i Vin fe = ci̯o = rii̯
de la bu̯o = i Tot pin grî = ne pin grî = ne = le

Cu vîstre de viorele
Toți îm g'in pe cum îmi̯ g'in,
I̯ar Viorel mọartẹa-și̯ face,
Pe Ilẹana tarẹ-o place.

mg. 3233 II ț, Noul Român

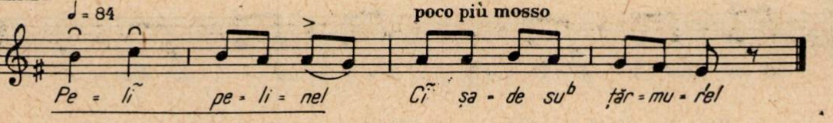
Ex.18


♩. = 63
Vin fe = cio = rii de la boi ___ To prin grî = ne
prin grî = ne = le Cu vrîs = ta de vi = o = re = le

Toți îm vin precum îm vin
Numa G’i̯org’i̯o mo̯arte̯a-ș face
Pe Livia tare̯-o place.

mg. 3402 I a, Olteț

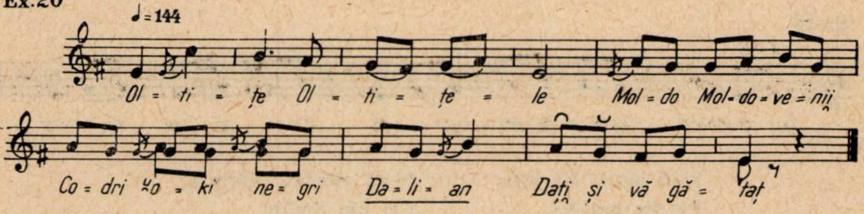
Ex.19


♩ = 84
poco più mosso
Pe = li pe = li = nel Ci șa - de sub țăr = mu = rel

Șade Neli frumușel
Pe perină de bumbac
Cu G’e̯org’e pe după cap.

mg. 2965 e, Viștea de Jos

Ex.20

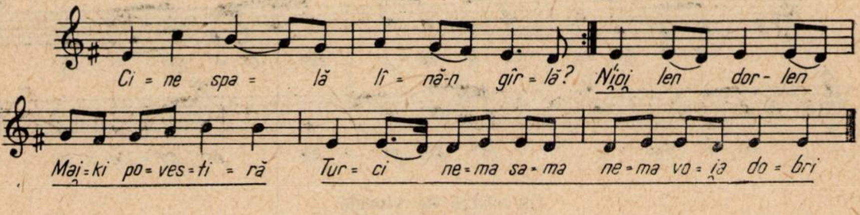

♩ = 144
Ol = ti = țe Ol = ti = țe = le Mol = do Mol- do = ve = nii
Co = dri zo = ki ne = gri Da = li = an Dați și vă gă = tat

Dăm, dăm, dăm și ne gătăm
Și pe R^{i}eli cui̯ s-o dăm?
— Dăm, dăm dăm și ne gătăm

Și lui̯ Victor tot i̯-o dăm
I̯a-ț-o și ți̯-o du!

mss. 73 (I. Cocișiu), Părău

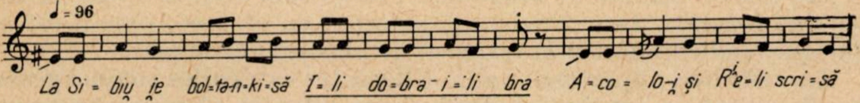
Ex.21


Ci = ne spa = lă lî = nă-n gîr = lă? Nioi len dor- len
Mai = ki po = ves = ti = ră Tur = ci ne = ma sa - ma ne = ma vo = ia do = bri

I̯ar Maria, fată mare
Trece Ion pe̯-acole̯a
Și Maria-l săruta.

mg. 2965 d, Viștea de Jos

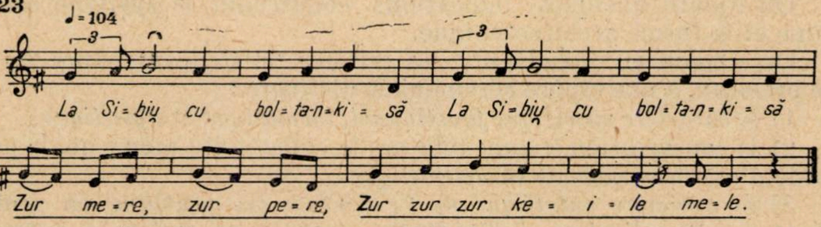
Ex.22


♩ = 96
La Si = biu̯ i̯e bol=ta-n-ki=să I = li do=bra-i=li bra A = co = lo-i̯ și R'e=li scri=să

I scrisă pe lemn de furcă
S-o dus Victor s-o aducă.

mg. 3232 II ș, Olteț

Ex.23


♩ = 104
3
3
La Si = biu̯ cu bol = ta-n = ki = să La Si = biu̯ cu bol = ta-n = ki = să
Zur me = re, zur pe = re, Zur zur zur ke = i = le me = le.

Acolo-i̯ Tăvíca scrisă
Și-i̯ scrísă pe lemn de furcă,
Să g'ie G'e̯org'e s-o ducă;

Și-i̯ scrisă pe lemn de tei̯
S-o ducă G'e̯org'e la i̯ei̯.

LE RÉPERTOIRE DE LA VEILLÉE, ESPÈCE CÉRÉMONIALE DISTINCTE

L'ouvrage relève l'existence dans le folklore roumain d'un répertoire spécifique à la veillée (il s'agit d'une rassemblée de femmes où chacune travaille pour soi-même et non pas au profit des maîtres de la maison).

Ce répertoire a été identifié dans une zone du Sud de la Transylvanie. Aujourd'hui il n'est plus vivant, la date de sa disparition remontant — selon le village — à plusieurs années ou à quelques dizaines d'années.

On fait d'abord une description de la coutume dont cette espèce fait partie, en soulignant l'existence des veillées d'autrefois, séparément pour les filles et séparément pour les femmes, en précisant parmi d'autres éléments la date, « l'horaire », le caractère, et la hiérarchie de la collectivité participante, le programme, la quantité du travail, les pratiques rituelles qui se déroulent pendant la veillée et aussi sa fonction.

Plus loin, les auteurs soulignent l'étroite relation entre les chansons, les textes récités et les incantations magiques pratiquées à cette occasion pour que chaque jeune fille présente à la veillée y attire un jeune homme en vue du mariage.

On cite aussi la terminologie populaire de l'espèce selon des diverses variantes locales, ainsi que les explications des informateurs portant sur sa fonction, ayant le même point de convergence : l'identité fonctionnelle entre le matériel présenté et la prédestination, par sortilèges, des jeunes couples pour le mariage. On établit les relations entre cette espèce cérémoniale et d'autres comme par exemple le cantique pour jeune fille (surtout) et la chanson de noce.

Les textes chantés ou seulement récités sont courts, ayant la concision d'une formule. Leur thème est présenté en résumé, puis il est suivi de quelques indications sur la forme et de plusieurs exemples.

Les mélodies, appartenant aux différentes catégories comme genre ou espèce (incantation, cantique de Noël, chant enfantin, chansons proprement dites) présentent diverses étapes d'ancienneté et variété typologique à tous les niveaux (en partant des variantes jusqu'à des types mélodiques).

La recherche étant encore en cours, la caractérisation structurale est provisoire et sommaire.

On ajoute quelques indications concernant le système sonore, le rythme et la forme architectonique.

On expose en concluant, les critères de l'appartenance du répertoire présenté, à une espèce cérémoniale distincte :

1) *le caractère spécifique fonctionnel, thématique et stylistique* ;

2) la consécration comme telle par la collectivité-même qui la pratique à l'aide d'une *terminologie caractéristique* ;

3) *le caractère spécifique de l'exécution* (la pratique en groupe en partant de l'application individuelle, jusqu'à ce qu'on y entraîne les personnes participantes) ;

4) *la durée dans le temps* (reflétée dans les couches d'ancienneté qu'elle présente) ;

5) *la dispersion territoriale comme telle* ;

6) *le fond significatif des variantes inscrites dans une organisation typologique.*

En s'appuyant sur la démonstration contenue dans l'ouvrage, on caractérise la veillée comme un cérémonial appartenant non pas au cycle du travail, mais à celui de la vie (pareil à la naissance, au mariage et à l'enterrement), comme le cérémonial féminin d'âge, prélude ou post-lude de la noce, d'où dérive sa constitution comme catégorie et le caractère de l'espèce présentée.

A voir aussi les exemples musicaux.

SEMNIFICAȚIA CEREMONIALULUI FUNERAR AL BRADULUI ÎN GORJ

FLORICA LORINȚ

În forma tradițională a ciclului de obiceiuri funerare din Gorj, ceremonialul bradului a reprezentat un moment important. Elementele disparate, ce mai pot fi sesizate azi, permit doar o reconstituire relativă, ceea ce face ca și interpretarea faptelor să se resimtă. Pentru a obține vechea desfășurare a ceremonialului și a ne apropia de semnificația sa originară, ar fi nevoie de o mai bună conservare atît a cadrului care l-a cuprins — ciclul obiceiurilor de la moarte, puternic afectat în ansamblul său —, cît și a actelor care l-au alcătuit. Această stare de lucruri îngreunează mult urmărirea implicațiilor ceremonialului în diferitele planuri ce se întrepătrund pentru a forma fenomenul obicei și totuși, fără considerarea lor, încercarea de reconstituire rămîne deficitară.

În înregistrarea ceremonialului prin observație directă, ca și în sistematizarea datelor obținute prin reconstituire, studiul materialelor de arhivă etc., am ținut deci seama deopotrivă de calitatea celor care execută actele rituale, de conținutul și forma acestor acte, ca și de elementele mitologice care le-au generat, ceea ce corespunde nivelurilor a trei planuri, grupul de actanți, planul gesticii, cel al ideației. Aceste faze de analiză nu epuizează, desigur, cercetarea ceremonialului respectiv sub raportul complexității lui; ele asigură doar o optică mai largă și oferă posibilitatea încadrării acestui ceremonial în contextul unui sistem amplu pe care-l formează categoria de obiceiuri ale vieții familiale, cu cele trei cicluri mai importante, nașterea, căsătoria, moartea.

Frecvent consemnat în literatura de specialitate [1], ceremonialul bradului funerar a fost interpretat ca un element component al ,,nunții mortului''[2], ipoteză propusă și în cea mai mare parte acceptată și pentru nordul Olteniei, una din zonele de optimă conservare a obiceiului și citată ca atare [3], principalele argumente în susținerea acestei păreri fiind : efectuarea ceremonialului bradului numai la cei morți necăsătoriți și iden-

---

[1] T. Burada, *Datinile poporului român la înmormîntare*, Iași, 1882 p. 27–29 ; S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, București, 1892, p. 98 și urm.

[2] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 101.

[3] E. Bernea, *Bradul la înmormîntare*, în ,,Rînduiala'', nr. 1, 1938, București.

Rev. etn. folc. ,t. 13, nr. 4, p. 331–337, București, 1968

tificarea bradului cu soţul sau soţia celui mort. Atît relatările informatorilor, cît şi elemente de ritual şi din textele ceremoniale furnizează date pentru susţinerea ipotezei menţionate [4]. O cercetare îndelungată a obiceiurilor legate de existenţa omului şi mai cu seamă încercarea de a le reconstitui în forma pe care ele au avut-o în Gorj pînă către începutul secolului nostru ne-au permis să surprindem caracterul contradictoriu al unor informaţii privind actele esenţiale care intră în ceremonialul bradului funerar [5]. Date comparate, provenite din alte regiuni ale ţării, relevau aceleaşi aspecte neconcordante [6]. Compararea lor, precum şi încercarea de a încadra ciclul funerar în sistemul general de obiceiuri şi credinţe ne-au sugerat o altă ipoteză privind semnificaţia ceremonialului bradului, pe care o punem în discuţie. Materialul principal de lucru este acela din Gorj.

În satele cercetate [7], ceremonialul bradului se face la toate înmormîntările, indiferent de vîrsta defunctului, de sex, de faptul dacă a fost sau nu căsătorit [8]. Realitatea aceasta contrazice afirmaţia făcută uneori chiar de informatori că bradul funerar se aduce numai la moartea tinerilor necăsătoriţi, el simbolizînd soţul sau soţia celui mort. Există de altfel indicii din toate zonele în care ceremonialul a fost atestat şi care probează extinderea lui la toate categoriile de indivizi, ceea ce se poate deduce şi din datele mai vechi consemnate în literatura de specialitate [9]. Este vorba, după părerea noastră, de o restrîngere a apariţiei şi efectuării ceremonialului de la toate categoriile de indivizi la acelea a căror moarte era mai mult regretată [10]. De asemenea nu este exclusă o oarecare confuzie între două elemente asemănătoare aparţinînd unor ceremonialuri diferite, dar avînd la bază aceeaşi credinţă : ceremonialul bradului funerar din ciclul obiceiurilor de la moarte şi bradul nupţial din ceremonialul nunţii mortului. Bazate pe acelaşi element, cultul bradului, cele două ceremonialuri sînt distincte : primul este un moment obligatoriu al ciclului funerar, cel de-al doilea avînd un caracter special, adecvat unei anume situaţii, moartea unui om necăsătorit.

În ciclul obiceiurilor de la nuntă, bradul nu simbolizează pe unul din miri ; trecerea lui cu această semnificaţie rituală în ceremonialul funerar ar fi necesitat o schimbare esenţială de sens. Există însă în ciclul nupţial elemente ceremoniale şi de credinţe care permit o apropiere de ceremonialul funerar ce ne preocupă. În Mehedinţi, era cunoscut obiceiul ca a treia zi de la nuntă sau, mai exact, în cea de-a treia zi a nunţii, tinerii căsătoriţi să se ducă în munte şi să aducă doi brazi pe care îi împlîntau în curte. Se credea că acela al cărui brad se usucă mai repede va muri cel dintîi [11]. Avem de-a face în acest caz cu un element de dendolatrie, conform căruia destinul omului este legat de cel al pomului. Cît despre bradul pentru nuntă, unul pentru amîndoi mirii, el aparţine aceleiaşi categorii de credinţe. Ceremonialul bradului funerar prevede strict, în Gorj, alegerea unui pom anume, după semne cunoscute, care constituie probe [12]. Fiecare om, mort, are bradul lui ; acela şi nu altul trebuie tăiat. În cazul unei erori, ceremonialul nu se poate desfăşura, pomul se rupe etc. Textul ritual al bradului cuprinde şi el acest element în zona menţionată. ,,Pe mini m-a găsîtî/De moartîe puocît''[13]. Bradul celui mort este şi el atins de moarte, o dată cu omul. Tot textul ceremonial indică relaţia dintre om şi brad şi sub alţi termeni decît acela prin care pomul pare să simbolizeze soţul sau soţia [14]. De un deosebit interes pentru interpretarea ceremonialului funerar al bradului considerăm acea credinţă, existentă în Gorj, potrivit căreia ,,...Cînd se naşte un copil, răsare şi un brad în munte, d-aia îs mulţi brazi. Şi se uscă cînd omu moare, are bradul lui omul. Vezi şi brazi mici uscaţi că şi copii mor. Cînd moare, să găsească bradul lui''[15]. Credinţa aceasta se reflectă de altfel şi în texte rituale :

---

[4] A.I.E.F., mg. 99 b, inf. Golăşei Ioana, 30 ani, com. Meria, jud. Hunedoara, culeg. O. Bîrlea, 1952 : ,, . . . nevastă dze brad / Că de-aia ţî drag'' . . .

[5] Textele ceremoniale vorbesc despre ridicarea bradului la ,,cap de voinic'' şi se cîntă ca atare, deşi ceremonialul este efectuat la toate categoriile de indivizi.

[6] A.I.E.F., fg. 4919 a, inf. Ecaterina Dicşa, com. Sebeşel, jud. Alba, culeg. I. Cocişiu, 1936 : ,, . . . [se cîntă] la toţi morţii aicea la noi''.

[7] Este vorba despre satele : Runcu, Dobriţa, Arcani, Cîmpofeni, Ceauru, Bîlta, jud. Gorj.

[8] Între 1966—1968, am cercetat prin observaţie directă : două înmormîntări de femei bătrîne, două înmormîntări de bărbaţi tineri căsătoriţi, o înmormîntare de copil, la toate efectuîndu-se ceremonialul bradului.

[9] ,, . . . Dacă celu cui se aduce bradul are femeie, se cîntă aşa . . . '', v. S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 104.

[10] A.I.E.F., mg. 99 x, inf. Pădurean Salomie, com. Meria, jud. Hunedoara, culeg. O. Bîrlea, 1952 : ,, . . . La fisjori care-s tineri şi la fete şi la neveste... Pînă la 30 şi pînă la 40 [de ani] dacă-i pare rău de ie . . . ''

,,...Audz, Ioani-audz,
Rău ai fost ursit,
Cînd ci-ai bociedzat,
Atunşi bradu-o dat.
Tu cîn'ci-ai născut,
Bradu s-o făcut.
Sus pră vărul său,
I scris numili tău.
Vriemia ni-o venit
Tu mi-ai împlinit...''[16]

La aducerea bradului din munte, un grup de femei iese în întîmpinare, uneori pînă spre marginea satului. Din grup fac parte rude apropiate ale mortului, precum şi femeile care, la casa defunctului, vor cînta lîngă brad cîntecul ceremonial. În drum spre casă, din momentul întîlnirii pînă la intrarea în curte, femeile bocesc bradul, identificîndu-l cu mortul [17].

---

[11] A.I.E.F., f. t. nr. 2466/1967, inf. Muică V. Anica, 69 ani, com. Podeni, jud. Mehedinţi, culeg. Florica Lorinţ, 1967.

[12] A.I.E.F., mg. 3043, inf. Maria V. Pupăză, com. Dobriţa, jud. Gorj, culeg. Mariana Kahane, 1966 : ,, . . . Este un brad anume al mortului. Dacă nu-l nimereşte pe ăla, nu se taie bradul bine... ori i se rupe o cetină, o cracă, ori se rupe vîrfu, pînă-l nimere bun...''

[13] A.I.E.F., mg. 3043, inf. Elena Ştirbu, 51 ani, com. Ceauru, jud. Gorj, culeg. Mariana Kahane, 1966 ; mg. 3038, inf. Maria Arbagic, 66 ani + grup, com. Runcu, jud. Gorj, culeg. Mariana Kahane, 1966 : ,, . . . Bradul cel pocit / Eu de-aş fi ştiut / N-aş mai fi crescut''.

[14] A.I.E.F., mg. 3092 d, inf. Maria Gh. Cărbunariu 63 ani + grup, com. Jupîneşti, jud. Mehedinţi, culeg. Mariana Kahane, 1966 : ,, . . . S'ine mi-o porînsit / Stăpînioru mieu...'' ; fg. 14492, inf. Bobora Sofica, com. Bunila, jud. Hunedoara, culeg. O. Bîrlea, 1951 : ,, . . .Ieu n-aş fi pornit / Da m-o porunşit / Un frate jurat / Kă iel ş-o mînat...'' ; fg. 10184 a, inf. Ileana Toma, com. Ruda, jud. Hunedoara, culeg. I. Cocişiu, 1946 : ,, . . . Da nič ieu n-aş fi plekat / / D-am avut frače zurat / Aişia la noi în sat. . . '' ; mg. 3093 f, inf. Maria Partenie, 70 ani, + grup, com. Cireşu, jud. Mehedinţi, culeg. Mariana Kahane, 1966 : ,, . . . Bradze, frate bradze, / Sin ţ-o porînsitî...''.

[15] A.I.E.F., inf. Maria Andrei, 63 ani, com. Dobriţa, jud. Gorj, culeg. Florica Lorinţ, 1967.

[16] N. Ursu, *Cîntece şi jocuri din Valea Almăjului*, Bucureşti, 1958, p. 195.

[17] Observaţie directă la înmormîntarea Aniţei Cîrciu, 72 ani, com. Dobriţa, jud. Gorj, culeg. Mariana Kahane, 1967.

Pomul acesta, „care răsare în munte la nașterea omului", îl găsim în obiceiurile altor popoare europene, sădit la naștere, în fața casei, la fereastră etc., considerat ca „pom al destinului"[18]. Între viața omului și cea a arborelui este o legătură indestructibilă, ei avînd de fapt o existență unică, exprimată în două ipostaze paralele și concomitente. Destinul și existența comună nu se încheie cu ceea ce reprezintă viața lor, am spune, terestră. Intrați împreună în această modalitate existențială, ei ies împreună din ea, pentru a-și continua destinul comun în moarte, în post-existență, așa cum o concepe mentalitatea tradițională [19]. Pentru ca trecerea omului în condiția post-existențială să se poată realiza, se procedează la executarea unui complex ritual, în care, obligatoriu în zona de care ne ocupăm, intră și ceremonialul bradului. Care este rolul pomului destinului în aceste rituri de trecere?

Textele ceremoniale de brad oferă unele elemente care, legate la rîndul lor de vechi credințe și practici magice, ar putea fi utile pentru sugerarea unei explicații. S.Fl. Marian dă un asemenea text, cu indicația că este un cîntec pentru „petrecerea mortului", originar din Banat:

„Sufletu despărțitu
De multe mîhnitu
Pleacă și se duce,
Marea o ajunge
Vine marea mare,
Vine'n turburare
Greu urlîndu și urducîndu
Totă lumea spăimîntîndu
Unde se duce
Lumea s-o îmbuce:
Tot mălini, călini,
Brazi din rădăcini
Iar în groapa măriloru
Unde-î bradulu dîneloru,
Trecătoarea apeloru
Sufletulu stătea
Și mi se ruga:
— Brade, brade,
Să-mi fii frate
Întinde-ți întinde
Eu să le pot prinde
Vîrfurile tele
Să trecu peste ele
Marea în cea parte
Ce lumea-mi desparte ..."[20]

---

[18] Otto Laufer, *Schicksalsbaum und Lebensbaum im Deutschen Glauben und Brauch*, în „Ztschr. für Volkskunde", nr. 4—5, 1935, p. 215—230; A. de Gubernatis, *Storia comparata degli usi natalizi in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, Milano, 1878, p. 122 și urm.; I. G. Frazer, *The Golden Bough*, London, 1955, vol. II, p. 165.

[19] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 126.

[20] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 138 și urm.

În aceeaşi lucrare, S.Fl. Marian spune despre „bradul zînelor" că este identic cu buşteanul zînelor din poveşti, aflat la „Trecătoarea apelor", cu „pomul" din apocrifele creştine [21].

Interpretarea aceasta, care identifică bradul de la hotarul celor două lumi cu pomul vieţii, pare cea mai plauzibilă. În credinţele populare româneşti, în ceremonialuri şi texte rituale, apar şi alţi pomi care ar putea fi simboluri ale cunoscutului element de mitologie indo-europeană, ca, de pildă, mărul. Problema este studiată de Romulus Vulcănescu în lucrarea intitulată „Coloana cerului" aflată în curs de publicare, autorul ocupîndu-se de trans-simbolizarea arborelui cosmic în monumente populare de tipul coloanei.

În ceea ce priveşte bradul, după părerea unor cercetători, cu semnificaţia de pom al vieţii, el este un motiv frecvent în plastica populară românească. Istoriceşte, el precedă apariţia motivelor elenistice şi iraniene, fiind de provenienţă autohtonă, un element traco-dac [22] deci, care a persistat pînă în actualitate. În articolul citat, Paul Petrescu consemnează apariţia acestui motiv pe toată suprafaţa ţării.

Elementele de ceremonial, de mitologie, aşa cum se reflectă în credinţele populare, în textele rituale şi care constituie materialul nostru documentar, sînt fapte de altă categorie. Ele nu permit susţinerea fără rezerve a unei afirmaţii, pentru o datare de pildă. Prezenţa bradului în cele trei cicluri mari ale obiceiurilor din viaţa omului, naştere, căsătorie, moarte, constituie însă o probă pentru vechimea credinţelor legate de el. Apariţia bradului în obiceiurile vieţii este însoţită totdeauna de ceremonialuri ample, nu este incidentală, ci realizează, prin complexitatea ei, implicaţii la toate nivelele structurii obiceiului; în ciclul naşterii îl găsim în credinţe; în ciclul nupţial în credinţe, gestică, text, în ciclul funerar de asemenea. Această difuziune largă şi totodată organic încadrată în structura ciclurilor menţionate nu se putea realiza decît o dată cu constituirea însăşi a acestor sisteme.

Dacă bradul din ciclurile obiceiurilor vieţii este una din ipostazele pomului vieţii, dacă el l-a însoţit pe om de-a lungul întregii sale existenţe de la naştere pînă la moarte, rămîne totuşi deschisă problema rolului lui în riturile de trecere în post-existenţă. Anume elemente din textele rituale funerare par să indice funcţia ce o are bradul în realizarea „marii treceri". În cîntecul funerar publicat de S.Fl. Marian, apare următorul motiv:

„...Iar în gropa mărilor
Unde-i bradului dîneloru,
Trecătoarea apeloru
Sufletulu stătea
Şi mi se ruga:
— Brade, brade,
Să-mi fii frate
Întinde-ţi întinde

---

[21] *Ibidem*, p. 446.

[22] Paul Petrescu, *Pomul vieţii în arta populară din România*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", 1, 1961, p. 41–82.

Eu să le pot prinde
Vîrfurile tele
Să trecu peste ele
Marea în cea parte
Ce lumea-mi desparte..."[23]

Cu modificări, motivul apare și în alte regiuni ale țării. Sufletul celui mort roagă bradul să se aplece, pentru a-i apuca ramurile nu ca să treacă în lumea de dincolo, ci să mai poată vedea lumea pe care o părăsește : „Bradule, bradule / Apleakă-s vărvările / Să mĭ iau ku mîinile/Să mă sui în tine / Să fac okii rotă / Să vă' lumea tota"[24].

În textul publicat de Marian, bradul se împotrivește cererii, invocînd primejdia ce-l așteaptă din partea animalelor cuibărite la rădăcina sa și care l-ar distruge ; în cele din urmă însă :

„Bradu-atuncia se gîndia
Și trupinele-ntindea
Iar' mortul îmi trecea
Unde dorulŭ ilŭ ducea
Marea fără nume
L'aialaltă lume"[25].

Nici una din variantele văzute de noi nu mai prezintă acest deznodămînt ; bradul refuză pînă la sfîrșit să se aplece, de teama de a nu se usca [26]. Dacă am considera textul dat de Marian ca fiind mai complet, bradul, pom al destinului și vieții, face el însuși trecerea sufletelor în lumea de dincolo. Dacă rămînem la variantele în care dialogul se încheie cu refuzul, motivat, al bradului și le socotim ca fiind în măsură să explice ritul, bradul împărtășește destinul omului, în momentul trecerii aflîndu-se doar într-o condiție pasivă. În amîndouă aceste ipostaze, bradul completează cadrul necesar efectuării actului de trecere, așa cum îl concepe tradiția : simbol al vieții universale și al destinului uman individual, el asigură reintegrarea acestuia din urmă în însuși principiul care l-a generat.

LE SENS DE LA CÉRÉMONIE DU SAPIN FUNÉRAIRE DANS LE DÉPARTEMENT DE GORJ

L'auteur se propose de démontrer que la cérémonie du sapin funéraire qui représentait jadis un des moments les plus importants du cycle de la mort, est rattaché au culte de l'arbre cosmique de la vie et du destin humain.

---

[23] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 138 și urm.

[24] A.I.E.F., fg. 1356–1357, inf. Marița Miron, com. Negoești, jud. Mehedinți, culeg. C. Brăiloiu, 1933.

[25] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 138 și urm.

[26] A.I.E.F. mg 1943 j, inf. Elena Abrin, 76 ani și Paraschiva Lăcătuș, 58 ani, comuna Lupșa de Sus, jud. Mehedinți, culeg. M. Pop și Mariana Kahane, 1961 : „Da eu cum să mi le-apleku / Cî la tulpioara mea / Este-o șerpoaică cu pui / Cînd m-oi apleka / Puii ei că m-or mușka / Frunza mi se ofilea...".

Les arguments susceptibles de défendre cette hypothèse sont fournis par des actes rituels et des textes cérémoniaux dudit cycle, autant que par des cérémonies qui appartiennent au cycle du mariage, et par des croyances populaires. Dans la mythologie populaire roumaine, l'arbre cosmique de la vie est représenté par le sapin et aussi par le pommier. On peut constater dans tout le pays la présence de l'arbre cosmique, mais la cérémonie du sapin funéraire est pratiquée seulement dans le sud-ouest de la Roumanie (départements de Mehedinţi, Gorj, Hunedoara, Caraş-Severin, Timiş).

CONTRIBUŢIE LA STUDIUL FORMEI LIBERE

CORNELIU GEORGESCU

Observaţiile relatate în această lucrare se referă în exclusivitate la melodica de joc brăneană. Considerăm acest material muzical deosebit de favorabil unor asemenea analize deoarece : 1) zona folclorică Bran reprezintă un adevărat complex stilistic, la care participă, cu particularităţi pregnante, atît Făgăraşul, Cîmpia Transilvaniei, Tg. Secuiesc, cît şi — în mod special — Muscelul ; 2) în ea coexistă straturi arhaice — mai slab reprezentate, se pare, în zonele vecine amintite — alături de straturi mult evoluate, datorate în mare parte activităţii lăutarilor ; 3) ca o consecinţă, structurile muzicale în general — deci şi cea arhitectonică, de care ne ocupăm — cunosc o mare varietate de tipuri. Vom parcurge pe scurt, din acest punct de vedere, repertoriul de jocuri din Bran, relevînd raportul dintre cele două mari categorii de forme, general răspîndite în ţara noastră —forma fixă (de tip bifrazal, trifrazal etc.) şi cea liberă (pe care o privim deocamdată global) — , raport care înclină net în favoarea celei de-a doua, atît cantitativ cît şi calitativ.

În cea mai importantă grupă de jocuri (I — brîuri şi melodii înrudite), forme fixe apar în mod caracteristic în trei tipuri (Brîul pe nouă, Brîul Zbarcii, Pambrîul) şi, sporadic, în alte două (Ciobănaşul, Ţigăneasca), în timp ce forma liberă este prezentă, în total, în 11 din cele 14 tipuri depistate (trei tipuri de Brîu bătrîn, Brîul pe şase, Brîul pe trei, apoi Slănicul, Brîuleţul, Ciobănaşul, Chindia, Mărunţica, Şchioapa, Ursăreasca, Ţigăneasca). În grupa a II-a (Breaza), forma fixă apare doar în cîteva melodii izolate, în timp ce forma liberă domină în toate cele trei tipuri importante, fiind prezentă de asemenea şi în piese de sine stătătoare. În grupa a III-a (Sîrba şi melodii înrudite), forma fixă apare doar în patru tipuri din totalul de zece — şi anume, în cele mai puţin importante (în tipul „semicult'' şi în melodiile înrudite Arţăraşul, Căţeaua, Sultănica) — , iar cea liberă, în toate patru tipurile de Sîrbă şi în melodiile înrudite Aţica, Capra, Căţeaua, Mutul, Sultănica. În celelalte trei grupe de jocuri (a IV-a — melodii de joc izolate — Ardeleana, Haţegana, Poşovoaica, Hora, a V-a — melodii de joc „distractive'' — şi a VI-a „semiculte''), frecvenţa formei fixe depăşeşte de data aceasta, cu puţin, pe cea a formei libere ; departe de a contrazice cele afirmate mai sus, acest fapt reprezintă o nouă confirmare,

Rev. etn. folc., 13, nr. 4, p. 339–347, Bucureşti, 1968

deoarece aceste ultime trei grupe au un rol de o importanță redusă în repertoriul de jocuri brănean, în ele fiind incluse melodiile fie importate, fie semiculte, în general neasimilate deplin zonei cercetate. (În afara Ardelenei, Hațeganei sau Poșovoaicei, autentic folclorice însă în curs de dispariție în Bran, este vorba în special de melodii ca Geamparalele, Hodoroaga — probabil importate — sau Leliță Ioană, Mînioasa, Perinița — de circulație generală — sau Alunelul, Călușarul, Romanul, Arnăuțeasca, Fedeleșul, Foișoreanca, Polca, Soldățeasca, Șapte pași — cu un aspect semicult mai mult sau mai puțin evident, cel puțin în cîteva din melodiile culese sub aceste titluri.) Se impune deci, ca o primă observație, constatarea că forma liberă domină în cele mai semnificative grupe de jocuri, importanța ei scăzînd o dată cu greutatea specifică a grupei respective în repertoriul local.

★

Enumerăm, fără a exemplifica, o serie de procedee compoziționale de formă, pe care le întîlnim de altfel, în diferite proporții, în cea mai mare parte a țării ; ne concentrăm în mod special atenția asupra relațiilor dintre două fraze[1] vecine, ordinea citării noastre urmărind creșterea gradului de depărtare a elementului secund față de cel prim : 1) fraza secundă reprezintă o transpoziție a primei fraze, cu unele variațiuni de importanță redusă ; 2) fraza secundă se construiește prin inversarea ordinii motivelor din prima ; 3) fraza secundă se construiește prin preluarea celulei cadențiale din prima, ca unic material ; 4) fraza secundă se deosebește de prima doar prin celula introductivă ; 5) fraza secundă preia motivul cadențial din prima ca motiv introductiv ; 6) fraza secundă preia celulele cadențiale din amîndouă motivele primei ; 7) fraza secundă preia motivul cadențial din prima ; 8) păstrarea celulei cadențiale în toate frazele piesei, sau chiar în toate motivele acesteia ; 9) preluarea celulei cadențiale din motivul 1 sau 3 al primei fraze în rol de celulă introductivă în motivul 1,2, respectiv 4, din a doua ; 10) amplificarea unei celule pînă la durata unui motiv ; 11) fraza secundă aduce material complet nou față de prima etc. Nu intrăm în detalii, deoarece, la nivelul elementelor mici de formă (celulă, motiv), deși analiza este deosebit de interesantă, nu ne relevă fapte concludente privitoare la forma liberă, care, pe acest plan, nu se deosebește în mod hotărîtor de cea fixă. Ne mulțumim a remarca din expunerea de mai sus doar varietatea mijloacelor prin care poate fi continuat un element structural, în funcție de raportul material comun — material nou introdus.

★

---

[1] Definim, pe scurt, terminologia pe care o vom folosi ; precizăm că pornim de la criterii de natură funcțională care, de obicei, nu vin în contradicție cu cele de natură pur cantitativă. Astfel, prin celulă înțelegem cea mai mică unitate muzicală cu un sens propriu, care cere însă o continuare ; ea ocupă de obicei întinderea unei măsuri. Descompunerea celulei în subunități mai mici, posibilă uneori, duce la formule muzicale generale, nesemnificative, ca note de pasaj, grupetto-uri și chiar sunete izolate. Două celule formează, în majoritatea cazurilor, un motiv, care reprezintă o idee muzicală stabilă, dar nu încheiată ; el presupune o dublă pulsație (sau accent metric), întinzîndu-se de obicei pe două măsuri. Fraza muzicală este formată din două motive,ea avînd înțeles propriu, încheiat, de sine stătător ; repetarea ei, cu variațiuni cadențiale sau nu, iar — uneori — alipirea altei fraze, duce la constituirea perioadei. În cazul structurilor necvadrate întîlnim frecvent motive formate din trei celule care coincid uneori cu fraza, motive inegale ca durată în aceeași frază etc.

Un alt element important al arhitectonicii muzicale, de asemenea de o semnificaţie redusă pentru scopul studiului de faţă — motiv pentru care îl cităm doar —, este relaţia din punct de vedere structural intern între fraze vecine sau grupuri de fraze. Cele două situaţii posibile sînt : aceste fraze să aibă aceeaşi structură internă sau să aibă o structură internă diferită. Precizăm că, în marea majoritate a exemplelor (şi nu numai în zona Bran), se preferă cazul al doilea şi — în mod special — situaţia în care fraza-antecedent are o structură mai complexă comparativ cu a celor ce o urmează, decît invers (de ex., structură frazală urmată de structuri motivice sau motivico-celulare).

★

Vom încerca să ne apropiem de concepţia interpreţilor care adoptă forma liberă ; deoarece există cazuri în care aceeaşi melodie poate să apară fie în forme fixe, fie în forme de un grad diferit de libertate, în funcţie de interpretare, considerăm oportun a expune mai jos rezultatele analizelor efectuate pe o serie de înregistrări succesive ale unei piese de formă liberă, atît în cazul unui informator ţăran [2], cît şi în acela al unui informator lăutar [3]. Acest experiment a fost necesar cu atît mai mult cu cît diferenţa de concepţie în stilul de interpretare improvizatoric-ţărănesc, faţă de cel lăutăresc, este pregnantă, fapt relevat şi într-o serie de alte zone ca Făgăraşul, Oltenia etc.

Cele trei înregistrări de Brîu bătrîn (grupa I, tip 1) ne relevă o formă liberă realizată cu mijloace destul de restrînse. Expunem schemele arhitectonice ale pieselor, în ordinea înregistrării lor[4] :

1) mg. 3309 I e — A (4) B (3) C (4) — A′ (4) B′ (3) — A′ (4) B′(3) B′ (3) — A″ (4) C′ (3) — A″ (4) B′ (3) C (4) — A‴ (4) B″ (3) — A″ (4) D (3);

2) mg. 3360 I h — A (3) C′ (4) — A (4) B (3) — A (3) E (4) C (5) — — A′ (5) A′ (4) C′ (6);

3) mg. 3360 I i — C′ (3) C″ (4) A′ (4) — C′ (3) C″ (4) A′ (4) — C′ C″ C″ — C′ C″ — C′ C″ A″ — C″.

---

[2] Ţîntea Ion Staicu (,,Fluieraşu''), 52 ani, fluier, Poiana Mărului, jud. Braşov, de la care au fost culese jocurile Ardeleana (mg. 3309 I d, culeg. D. Negulescu în iunie 1967, mg. 3360 I a, b, c, d, e, mg. 3360 II d, culeg. I. Herţea şi C. Georgescu în octombrie 1967) şi Brîul moşilor (mg. 3309 I e, culeg. D. Negulescu în iunie 1967), Brîul bătrîn (mg. 3360 h, i, culeg. I. Herţea şi C. Georgescu în octombrie 1967).

[3] Machedon Ion (,,Nelu''), 38 ani, vioară, Poiana Mărului, jud. Braşov, de la care s-au cules jocurile Brîul pe opt sau Brîuleţul (mg. 3361 I i, mg. 3363 I d, culeg. I. Herţea şi C. Georgescu în oct. 1967) şi Sîrba (mg. 3305 I a, culeg. D. Negulescu în iunie 1967, mg. 3361 I a, o, mg. 3363 I a, culeg. I. Herţea şi C. Georgescu în oct. 1967).

[4] Deoarece prezentarea exemplelor muzicale ar mări în mod inutil volumul acestui studiu, vom reda doar forma piesei respective, însoţită de indicarea numărului de înregistrare cu ajutorul căruia poate fi aflată şi consultată în arhiva I. E. F. În notaţia noastră, simbolul A, B etc. reprezintă fraza (sau, uneori, pseudofraza) care poate să apară variată, în care caz notăm acest lucru prin A′,A″ etc. ; în paranteză am notat numărul de măsuri — corespunzător cu numărul de celule— care intră în componenţa pseudofrazei (în cazul formei libere de structură celulară sau motivică) iar prin linia orizontală am separat între ele grupările care tind să se formeze în interiorul formei mari.

Observăm că : 1) materialul muzical folosit pentru o piesă nu depăşeşte de obicei trei fraze principale (A, B, C,), care pot să apară variate (A′, A″, A‴, B′, C′, C″), la care se adaugă încă două fraze incluse sporadic, fără a fi reluate (D, E) ; 2) structura internă a pseudofrazelor (celular-motivică) este inconstantă din punctul de vedere al numărului de măsuri cuprinse, care poate varia de la 3,4 pînă la 5,6. Cu toate acestea, se observă o anumită stabilitate ; astfel, D este întotdeauna ternar, A este parţial variabil, fiind format alternativ din 3,4 sau 5 măsuri, dar tinzînd spre cvadratură, în timp ce C este permanent variabil, întinzîndu-se pe 3, 4 sau 5 măsuri, fără a se putea constata o regularitate. Deci, există un element stabil, altul variabil şi altul intermediar, semivariabil ; 3) ordinea apariţiei sau importanţa frazelor în piese diferite este relativ indiferentă (astfel, prima piesă preferă grupul A, D, a doua A, C, iar a treia îl exclude pe B, începînd cu C, care deţine rolul cel mai important ; este posibil ca, în alte înregistrări, să apară noi fraze, supuse la aceleaşi reguli de compoziţie, numărul lor nefiind însă mai mare de 3,4 pentru piesa respectivă) ; 4) grupările ce tind să se formeze în cadrul formei libere cuprind elemente puţine (2 sau 3, alternînd constant în prima piesă şi fără norme speciale aparente în celelalte, unde se pot releva, cel mult, suprafeţe mai mari, în care domină grupuri de 2 sau 3 fraze) ; 5) din punct de vedere intern, toate pseudofrazele sînt constituite din repetarea de două sau trei ori (în funcţie de structura ternară sau cvadrată) a unei celule, la care se adaugă o alta, cadenţială, care este, în general, comună pentru întreaga piesă. Pseudofrazele cu structură internă motivică sînt rare (doar C′ şi E în piesa a doua) ; 6) aspectul general al pieselor analizate este arhaic ; procedeele utilizate au ca principiu economia, fantezia concentrată asupra unor structuri reduse ca număr şi întindere, ceea ce este tipic pentru stilul de interpretare improvizatoric-ţărănesc.

De la acelaşi informator (vezi nota 2) a fost culeasă de mai multe ori una şi aceeaşi melodie de Ardeleană ; expunem mai jos schemele de formă ale acestor piese :

1) mg. 3360 I b — A B — A′B′ C C D — A B B B B ;
2) mg. 3360 I c — A B B′ E F — A B′ G — A E F′ — A B′ H H ;
3) mg. 3360 I d — A A B B′ H H I — A B′ B″ H′ H I ;
4) mg. 3360 I e — A B H H I — A′ B ;
5) mg. 3360 II b — A B H I — A B.

Melodia fiind de o factură mai evoluată, organizată în fraze stabile cvadrate, atenţia informatorului se concentrează asupra altor elemente. Astfel, observăm : 1) în fiecare piesă, materialul muzical cuprinde minimum patru fraze diferite (între care A deţine rolul cel mai important, fiind permanent prezentă, de obicei împreună cu B, ele constituind nucleul cel mai caracteristic şi stabil al melodiei respective) şi maximum şase (celelalte două sau patru fraze noi, de o mai mică importanţă, reluate mai puţin frecvent, cu variaţiuni reduse) ; 2) ,,microstructurile'', care tind să se formeze în cadrul formei în mare, sînt variabile ca întindere (între 2 și 4 fraze, cel mai frecvent în jurul cifrei de 4) ; ele preferă — cu rare excepții — un început comun între ele și un sfîrșit nou, expus o singură dată, frazele care se repetă de cele mai multe ori fiind cele din interiorul ,,microstructurii'' — fenomenul este sesizabil în special în situația în care întîlnim mai mult de patru fraze grupate la un loc ; 3) prin caracterul invariabil, fixat, al frazelor (variațiunile interne nu le modifică structura, ca în cazul Brîului bătrîn de mai sus), prin importanța pe care o are nu atît repetarea elementelor, ci, în special, introducerea de material muzical nou, stilul de interpretare al acestei piese se apropie oarecum de stilul, mai nou, improvizatoric lăutăresc[5] .

Înregistrările repetate ale Brîulețului, de la un informator lăutar (vezi nota 3), ne duc la rezultate noi și interesante. Redăm mai întîi schemele de formă :

1) mg. 3361 I i — A B C D E F G A H E C D I D J J′ H K L M N O E G;

2) mg. 3363 I d — A B′ D′ I D E P M L′ N R S T N F G U[6].

Este evidentă forma ,,deschisă'', fără repetări importante, în care introducerea continuă de material muzical nou reprezintă principiul de bază ; reluările cu totul izolate ale unor fraze par întîmplătoare (A, grupul E C D, D, H, E pentru prima piesă și D, N, grupul F G în cea de-a doua). Apariția unor noi fraze cu ocazia altor înregistrări, pe lîngă prezența parțială a celor din prima înregistrare, ar putea să ne ducă la concluzia că, în acest tipar, poate fi introdus oricît material nou. Alte melodii de Brîuleț ne relevă însă că frazele acestui joc, practic aproape infinite ca număr, trebuie să respecte cîteva condiții, proprii tipului respectiv, ceea ce le limitează variabilitatea, și anume : 1) să aibă o structură internă celulară ; 2) să uzeze de anumite formule melodice specifice (cu aspect de figurație armonică) de virtuozitate ; 3) aceste formule să fie preluate în cele mai diferite moduri, variate, transpuse, combinate diferit etc., ansamblul în care sînt încadrate — fraza — putînd apărea ca nou etc.

În urma celor relatate mai sus, considerăm acest stadiu de interpretare ca fiind de tip lăutăresc, cu unele elemente de improvizație de tip țărănesc incluse. Acest tip de interpretare are însă formele sale cele mai pregnante și independente de existență în melodica sîrbelor de tipul 3, lăutăresc. Deosebirea între acest tip de Sîrbă și jocul Breaza nefiind esențială din punctul de vedere al formei libere [7], ne vom rezuma la analiza cîtorva înregistrări ale unei sîrbe, culese de la același informator lăutar (vezi nota 3). Schemele formelor acestor piese sînt :

---

[5] Rezultatele acestei analize pot fi considerate mai puțin concludente, ținînd seama de faptul că piesele sus-menționate au fost culese de la informator în aceeași zi, fiind interpretate la instrumente diferite (fluier mic, mijlociu, mare) ; precizăm însă că informatorului i s-a cerut să cînte aceeași piesă, de asemenea că nu a fost întrerupt de culegător (ultimele observații sînt valabile pentru toate înregistrările efectuate cu prilejul acestui experiment).

[6] Ca și în cazul celorlalte structuri prezentate, numerotăm frazele noi apărute în continuare, pentru toate înregistrările, acest lucru fiind necesar pentru compararea lor fără dificultăți.

[7] De altfel, în piesa nr. 4 (mg. 3361 I o), începînd cu fraza a 16-a, informatorul introduce o serie de materiale muzicale specifice Brezei, fără a se remarca o contradicție față de frazele expuse anterior ; acest fenomen este posibil datorită caracterului eterogen al melodicii acestor două tipuri de jocuri.

1) mg. 3363 I a — A B C D E F G H G I J K F A′ E′ L M N O P R S T U V X V Y X T′ 1 2[8];

2) mg. 3305 I a — A B′ C D E F 3 4 5 F′ 6 7 8 8′ 7 9;

3) mg. 3361 I d — A D′ L 10 11 L′ B″ D′ E′;

4) mg. 3361 I o — A′ 1 2 L M F′ G′ H′ G″ F′ 13 14 15 L 11 L 16 17 F″ 18 F″ 19 20 21 22 T 21 23 S′.

Cîteva observații : 1) numărul total al frazelor utilizate în aceste patru înregistrări ale aceleiași piese este de 47, ceea ce depășește, ca întindere, orice formă a unui alt joc cunoscut în zona noastră. Aceste fraze pot fi grupate în : fraze de joc propriu-zis — înrudite între ele prin mișcarea lor dinamică de șaisprezecimi (subdiviziune ternară caracteristică) — și fraze preluate din cîntece vocale, cu o mișcare mai largă, pulsația acompaniamentului fiind cea care menține caracterul jocului, ca gen muzical aparte ; 2) reluările de fraze sînt întîmplătoare, avînd însă anumite limite ; ele servesc la legătura între materialul melodic deja expus și cel cu totul nou, trecînd de altfel neobservate în masa de fraze sudate perfect (exemplu — frazele A și F sînt singurele care apar în toate cele patru înregistrări, prima definind piesa, a doua servind ca legătură ; de asemenea, frazele D și L au roluri ceva mai importante față de celelalte etc.) ; 3) se poate observa o oarecare alternanță liberă între frazele largi de cîntec (cu o structură frazală sau chiar bifrazală) și cele specifice de joc (cu structură internă motivică, celulară sau chiar subcelulară), alternanță stabilită de gustul lăutarului și de cultura lui muzicală ; 4) aceste piese reprezintă modelul cel mai pregnant de improvizație de tip lăutăresc, expansivă și risipitoare de material muzical divers, mai puțin prelucrat decît adăugat, juxtapus, lungimea unor piese fiind dictată uneori, pur și simplu, de necesitatea de a acoperi o anumită durată de timp, conform solicitării jucătorilor sau asistenței[9].

Din cele relatate mai sus reiese că noțiunea de formă liberă poate avea mai multe accepțiuni, destul de diferite între ele ; ele se pot deosebi atît prin gradul de depărtare față de o formă fixă („coeficient improvizatoric"), cît și după principiul folosit. Vom căuta să completăm imaginea formei libere, rezultată din prezentarea structurilor melodiilor de Brîu, Ardeleană, Brîuleț și Sîrbă, cu alte exemple, schițînd cu această ocazie și un început de sistematizare a acestor multiple posibilități.

Astfel, ca și în exemplele de Brîu bătrîn de mai sus, întîlnim cazuri de formă cu un „coeficient improvizatoric" redus într-o serie de piese care utilizează un material muzical restrîns — două sau trei fraze. În unele cazuri, ele abia pot fi separate de cele cu formă fixă, ca în melodiile de Ursărească (fgr. 1878 b) de formă A B A′ B′ B′; alteori, combinarea diferită a acestor elemente cunoaște o anumită periodicitate, ca în Fecioreasca (mg. 3363 I i), de formă A B A′ C A′ D A′ C, sau este dominată de asimetrie, ca în melodia de Brîuleț (mg. 3097 e), cu forma A B C A C B A A C′ B′. Frazele pot rezulta din combinarea liberă a unor motive sau celule de bază, ca în cazul jocurilor Brîul bătrîn, Ursăreasca, sau pot fi de sine stătătoare ca în Fecioreasca, Brîulețul. Alte exemple similare : Slănicul (mg. 3361 I j) — A B C A B B C A B C, (mg. 1126 d) — A B A A B A B A B A B A A B A A B A B A A B, (mg. 1126 c) A B A B B A B A B; Chindia (mg. 3360 II v) — A A B A A B′ A A B′ B′ A; Alunelul (mg. 3361 I h) — A B B′ A B B′ B′ A B B′ A B B′ A B B′ B′ A B B′ A B B′; Arțăgana (mg. 3360 II f) — A B A B B A B A′ B′ A′ B′ B′ A B B A B A′ B′ B′ etc.

---

[8] Am folosit în numerotarea frazelor cifre, după epuizarea literelor alfabetului.

[9] Este interesant a reda aici observațiile informatorilor citați privitoare la acest stil de interpretare. Astfel, Țintea Ion afirmă : „Trec din una în alta, cum fac țiganii pe-aici", referindu-se la felul în care a cîntat Ardeleana, iar Machedon Ion „Sunt mai multe melodii (de Sîrbă). Să cercăm s-o facem pe asta acum... Tot cam în asta dăm", ceea ce relevă caracterul vag al noțiunii de melodie în concepția lăutărească, precum și limitele posibilităților de improvizație.

În alte cazuri, la repetițiile unor fraze, apar elemente noi, a căror importanță nu o depășește însă pe aceea a nucleului stabil al piesei [10]. Aceste elemente noi, prezente totuși, pot fi de natură variațională, bazate pe combinarea diferită a vechilor elemente, în fraze noi, sau pe introducerea de nou material, intercalat în cel vechi. În afara melodiilor de Ardeleană prezentate, exemplificăm prin formele pieselor : Cățeaua (mg. 3363 II j) — A B A C B′ A B A; Mutul (mg. 3361 II s) — A B C A′ B D A B A D E A′ B D D B A (în care apare și combinarea diferită a elementelor deja expuse); Sultănica (mg. 3098 c) — A B C D A B E C D; Sîrbeasca (mg. 3363 II d) — A B A B C A B C A B C A B A B C A B; Poșovoaica (mg. 3309 II e) — A B C A B A′ C D E C′ A C′ F G C A′ B C etc.

Elementele care leagă forma liberă de cea fixă sînt încă mai slabe în cazul în care, după o secțiune relativ stabilă — de obicei plasată la începutul piesei —, se introduc materiale noi, forma liberă dominînd apoi categoric. Cîteva exemple, la început doar cu un rudiment de expansiune a formei libere, apoi concludente : Breaza (fgr. 1887 b) — A A′ A″ A′ A‴ B; Chindia (mg. 1124 c) — A B C A B C A B B C A B C D E F A B C C E F; Ciobănașul (mg. 3361 II h) — A B A B′ C D E; Breaza (mg. 3363 I e) — A B A B C A B C D E F G H F I J F G K; cu un „nucleu stabil" foarte concis — Brîul pe șase (mg. 3361 I l) — A B C A B C′ D E F G H I J J′ E A B K L M A sau, din contră, foarte întins — Brîulețul (mg. 3309 II a) — A B A′ B C D A″ B A′ B C D A″ D; Breaza (mg. 3097 e′) — A A′ B B′ C B B′ D E F G D A B B′ C H I etc.

Cu aceasta însă trecem spre un alt tip de formă liberă, al cărui specific este tocmai tendința de fixare a anumitor nuclee în marea masă a structurii aparent informe; aceasta duce desigur la o anumită periodicitate, fără a putea considera că este vorba de o eventuală apropiere față de o formă fixă. Cîteva exemple : Măruntica (mg. 3098 f) — A B C D E B C D B C D A B C D E B; Poșovoaica (mg. 3098 e) — A B C A D D′ B C A E F B′ G B C A; Țigăneasca (mg. 3308 II f) — A B A B C D C A B A B C A B A′ B; mai multe nuclee — Ciobănașul

---

[10] Considerăm mai oportun a numi aceste forme, ca și pe cele exemplificate mai înainte, forme semilibere.

(mg. 3098 b)—A B A B A B′ C D C D B′ B′ A A B′ B′ C D C DB′ C D etc.

Un caz particular îl constituie fixarea deplină a acestui nucleu, ca în Mînioasa (mg. 1126 g) — A B C B C B C, prin care ne apropiem din nou, de data aceasta evident, însă pe un alt drum, de forma fixă.

Principiul rondo-ului [11] este de asemenea prezent, ca în exemplele ce urmează : Alunelul (mg. 3360 II h) — A B C A D A B, Ungurica (fgr. 6094 a) — A B A A C A C A A′ sau, mai complex, în Brîul bătrîn (mg. 3097 s) — A B C D E F A B C′ C″ B D G D H A B′ I C‴ C⁗ C′′′′′ C J′ etc., asociat cu alte principii expuse mai sus (combinații diferite, repetiții variate etc.) în Brîulețul (mg. 3097 g′) — A B C A B D D A B D D A E A B D D A B D F G A′ C D A B C D A′ D D A′ C D D A B C D D A″ B C D D E H I.

Cel mai independent tip de formă liberă este desigur însă acela în care elementele noi se succedă fără întrerupere (sau cu întreruperi nesemnificative), așa cum am exemplificat prin melodiile de Brîuleț și Sîrbă expuse mai sus sau ca în cele ce urmează, în care întîlnim și unele reluări : Hora Miresii (mg. 3363 I g) — A B C D E F G G′ D E F G′ G′; Ursăreasca (mg. 3361 II a) — A B C D A E F G I J K L M N O; Brîulețul (mg. 3097 u) — A B A C D E F G H I J K L M A C E N O P R S T U V V′ X T′ Y Z Z′ 1 1′ V′ X 2 1 1′ V′ X 1″ 3 4 5 X 1; Brîul pe șase (mg. 3361 I m) — A B C D E F G H I J I H H K L; Ardeleana (mg. 3363 I b) — A A′ B C D E F G G′ H I J H′ H″ F F K; sau, cu o formă complet „deschisă" : Breaza (mg. 3097 h)— A B C D E F; Ardelenia (mg. 1125 d) — A B C D E F G H etc.

★

Pe baza celor arătate mai sus, precum și a altor observații pe care nu le mai expunem, considerăm necesar a trage cîteva concluzii privitoare la această formă liberă, concluzii care depășesc prin generalitatea lor aspectele particulare ale zonei Bran, de la care am pornit. Enumerăm cele cinci tipuri de formă liberă care s-au desprins din analizele noastre, clasificate din punctul de vedere al mărimii „coeficientului improvizatoric". Precizăm că acesta există, de altfel, în proporții diferite, în orice fel de formă, inclusiv în cea fixă, după cum, în cele mai caracteristice forme libere, nu se ajunge niciodată la un haos structural.

1) Forma bazată pe combinarea diferită a cîtorva elemente, reduse ca număr (tipul de interpretare vechi țărănesc), acestea fiind fie celule, motive, fie fraze. (Simbol : A B C A C B A B B C C etc.)

2) Forma bazată pe un nucleu parțial fixat — de două sau trei elemente — la care se adaugă, cu ocazia repetițiilor, material nou care nu domină însă. (Simbol : A B C A B C D A E C D etc.)

3) Forma bazată pe o secțiune de relativă stabilitate, urmată de o a doua secțiune, absolut liberă. (Simbol : A B A B A B C D E F G H I etc.)

4) Forma liberă în care se pot distinge cîteva grupări aparent constante sau reluări, care par a tinde spre fixare. (Simbol : A B C D A B C E F G B C H I etc.)

---

[11] În sensul cel mai general, al revenirii periodice al unui element, „cuplet".

5) Forma liberă „deschisă", bazată pe introducerea continuă de material nou (tipul de improvizaţie nou lăutăresc; simbol: A B C D E F G H I J K L M etc.).

După cum vedem, cele două tipuri de improvizaţie — numite de noi ţărănesc şi lăutăresc — se situează pe această schemă la antipozi, ele personificînd astfel două principii diferite care acţionează în contradicţie dialectică : cel al combinării elementelor vechi şi cel al adăugării de noi elemente.

Accentuăm în mod deosebit că limitele între aceste cinci tipuri de formă liberă prezentate, precum şi puritatea lor, sînt cu totul ideale ; în mod concret, ele nu există decît sub aspectul combinaţiilor în proporţii diferite. Acest fenomen se poate produce fie prin acţiunea simultană a cîtorva tipuri diferite, fie prin eşalonarea lor. Astfel, de exemplu, tipul 1 („combinarea elementelor date") intervine frecvent în aproape toate celelalte tipuri, existînd însă uneori şi de sine stătător ; tipul 5 („introducerea continuă de material nou") îl găsim combinat de asemenea cu toate celelalte, contribuind chiar substanţial la definirea tipului 2 („nucleu constant însoţit de material nou la repetiţii"), a tipului 3 („secţiune stabilă introductivă, apoi formă deschisă") şi a tipului 4 („tendinţă de fixare a unor grupări în cadrul formei libere"), mai rar independent. Aceste ultime trei tipuri sînt în mod evident înrudite, ele existînd de altfel frecvent în combinaţii. În mod practic, este vorba deci de a stabili doar ce tip domină într-o piesă anumită.

Nu considerăm oportun a stabili o relaţie evolutivă între aceste tipuri de formă liberă, cu toate că unele cazuri particulare par a pleda pentru aceasta ; din contră, este mai necesar a preveni împotriva confuziilor pe care le face posibilă o asemenea concepţie, deoarece mişcări în diferite direcţii între aceste tipuri au loc în permanenţă, fără ca vreunul sau altul să fie desfiinţat astfel sau să le includă pe celelalte.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE LA FORME LIBRE

À la suite de l'analyse des mélodies de danse à structure improvisée, de la région folklorique de Bran (Roumanie), aussi que des enregistrements expérimentaux répétés de la même pièce du même informateur, on a pu dépister quelques types de forme libre, classifiés selon le «coefficient d'improvisation» : 1) la forme libre basée sur la combinaison d'un petit nombre d'éléments (symbole — ABCACBABBCC etc.) ; 2) la forme libre basée sur un noyau partiellement fixé, auquel on ajoute des éléments nouveaux à chaque répétition (symbole — ABCABCDAECD etc.) ; 3) la forme libre basée sur une section stable introductive, suivie des éléments nouveaux (symbole ABABABCDEFGHI etc.) ; 4) la forme libre basée sur la tendance de cristallisation de quelques groupes constants, dans un cadre d'improvisation (symbole — ABCDABCEFGBCHI etc.) ; 5) la forme libre « ouverte », basée sur l'introduction continue de nouveaux éléments (symbole — ABCDEFGHI, etc.).

Ces types de forme libre n'existent pas à l'état pur, mais dans des combinaisons très diverses ; nous ne trouvons aucun rapport évolutif concluant entre eux.

LEGENDA POPULARĂ SĂSEASCĂ DIN ZONA REGHINULUI*

HANNI MARKEL

Localităţile zonei Reghin în care se află şi populaţie săsească sînt dispuse în trei direcţii în jurul oraşului : Petelea (= P.) la sud, înspre Tîrgu-Mureş, Ideciu de Jos (= Id. J.) şi de Sus (= Id. S.) la nord-est, înspre Deda, iar Dedradul (= D.), Batoşul (= B.) şi Uila (= U.) la nord-vest (înspre Bistriţa). În fiecare din comunele Petelea, Ideciu de Jos şi de Sus găsim aproximativ o sută de localnici saşi, numărul lor fiind în jur de cîte trei sute în Dedrad, Batoş, Uila şi Reghin (= R.).

Cu ocazia cercetărilor efectuate în aceste localităţi, am constatat că repertoriul de proză al acestora oferă o imagine relativ diferenţiată. În Reghin, prezent în toate antologiile folclorice săseşti din trecut [1], amintirea subiectelor povestite cu un secol în urmă nu se mai păstrează decît prin intermediul surselor livreşti, doar anecdota rămîne o specie vie şi astăzi. Petelea e şi ea foarte săracă în ceea ce priveşte tradiţia orală. Mai bună este situaţia prozei populare în restul comunelor cercetate. Dacă la Ideciu de Sus şi Dedrad, repertoriul folcloric e mai sărac decît în Ideciu de Jos şi Batoş, în toate aceste localităţi am cules totuşi principalele specii ale prozei populare. Cel mai conservator se dovedeşte a fi satul Uila.

Dintre speciile prozei, basmul despre animale e relativ frecvent în povestitul acestei zone. Nu am înregistrat multe piese (Id. J. 3, Id. S. 2, D. 1, B. 6, U. 9, R. — , P. —), dar acestea au o circulaţie mai generală.

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, 26 iulie 1967.

[1] La basme, contribuţia numerică a acestei zone la colecţia lui Josef Haltrich, *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*, III. Aufl., Wien, 1882, nu se poate stabili cu precizie. Cîteva date se pot afla totuşi din volumul J. Haltrich — J. Wolf, *Zur Volkskunde der Siebenbürger Sachsen*, Wien, 1885, unde Haltrich indică sursele basmelor despre animale şi ale cîtorva basme propriu-zise din colecţia amintită (adnotări, p. 493—527) : 8 dintre basmele despre animale erau cunoscute şi la Ideciu de Jos, 6 şi la Reghin, iar dintre basmele propriu-zise 5 circulau şi la Reghin.

Colecţia reprezentativă de legende populare săseşti a lui Friedrich Müller, *Siebenbürgische Sagen*, II. veränderte Auflage, Wien—Hermannstadt, 1885, cuprinde 21 de legende provenite din Reghin, 5 din Ideciu de Jos, 2 din Petelea, cîte 1 din Dedrad şi Batoş, fiind absente Ideciu de Sus şi Uila. Richard Huss, *Sagen und Erzählungen aus dem Nösnergau und aus dem Regener Ländchen*, Bistritz, 1927, nu aduce material inedit din zona Reghin.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 349—355, Bucureşti, 1968

Repertoriul de basme propriu-zise conţine, în mare măsură, reproduceri (în faţa copiilor) de basme citite. Am înregistrat totuşi cîteva piese autentic populare (Id. J. 1, D. 3, B.2, U. 3). Acelaşi lucru e valabil şi pentru basmul nuvelistic (Id. J. 5, Id. S. 4). Snoava şi anecdota, în schimb, sînt mai bogat reprezentate şi în ce priveşte răspîndirea lor (Id. J. 9, Id. S. 3, R. 25, D. 3, B.2, U. 11).

Am înregistrat în total, în această zonă, 46 de legende şi 23 de povestiri superstiţioase [2], „memorate''. Apropierea motivică între cele două specii, precum şi instabilitatea graniţei formale dintre ele justifică, cred, luarea în consideraţie, în cele ce urmează, şi a povestirilor superstiţioase. Acestea din urmă izvorăsc din legătura directă a individului cu reprezentările de ordin mitic superstiţios, legătură exprimată mai indirect în legendă.

Pe lîngă acest raport, pe lîngă înseşi temele cunoscute şi aflate în circulaţie, este esenţial să urmărim şi poziţia informatorului actual faţă de materialul expus. În felul acesta se pot surprinde caracteristici ale transmiterii legendelor într-o etapă în care cele comunicate de ele nu mai sînt actuale, cît şi unele tendinţe de evoluţie pe viitor ale acestei specii.

Tematica legendelor săseşti din această zonă nu este prea variată şi nu acoperă în mod egal toate domeniile legendei. Semnalăm absenţa totală a *legendei religioase*, la a cărei dispariţie a contribuit hotărîtor protestantismul.

Legenda etiologică — explicarea atît de naivă şi de multe ori deosebit de poetică a originii lumii şi a lucrurilor — e legată de o mentalitate arhaică, de raportul intim al omului cu lumea care-l înconjură. În localităţile cercetate, ca de altfel în întreg folclorul săsesc, găsim foarte puţine legende de acest fel [3]. Chiar şi denumiri ieşite din comun nu se leagă de o anumită ficţiune care le-ar explica. Şi dacă există, ele conţin o notă de îndoială (mg. 1209 i, Id. J., mg. 1435 II g, B.) sau se relativează cele expuse : „Dacă e într-adevăr aşa..., bătrînii au spus aşa'' (mg. 1209 d, Id. J.).

Puţine evenimente istorice şi locale s-au transmis prin viu grai generaţiilor contemporane. Pe lîngă cunoaşterea sporadică sau prin intermediul şcolii a unor *legende istorice* cu caracter local, despre fapte eroice din timpul năvălirilor turco-tătare (mg. 1209 i, Id. J., mg. 1309 o, R., mg. 1435 II f, B.), despre naşterea sau dispariţia unor localităţi (mg. 1435 II h, B., mg. 1480 I g, U.) sau despre disputarea unei fîşii de pămînt între două sate (mg. 1480 I n, U.), întîlnim însă şi subiecte cu o circulaţie mai vie. Astfel, fapta deosebită a unui primar din Batoş de a accepta să fie închis într-un butoi, pentru a putea trece astfel graniţa şi a obţine eliberarea batoşenilor de obligaţiile feudale, e bine cunoscută în această comună (mg. 1435 II i). De acelaşi nume s-a legat şi răscumpărarea „copiilor săi'' (adică a tuturor sătenilor) de la nobil, cu o baniţă de aur (mg. 1436 I f). Existenţa de variante ale aceluiaşi tip denotă o circulaţie destul de susţinută şi a subiectului despre femeia din Uila care a ajuns în prizonierat la tătari şi care s-a întors acasă, nerecunoscută de nimeni. Oricît de neînsemnat ar părea faptul că se iscă discuţii în legătură cu anumite amănunte, fenomenul indică totuşi participarea activă a informatorilor la plăsmuirea unui subiect bine cunoscut, pe care vor să-l păstreze cu exactitate, fiecare fiind convins că cele spuse de el corespund realităţii. Se cunoaşte numele femeii, şi chiar detalii referitoare la casa în care locuia şi de care cei vîrstnici îşi mai amintesc. Anumite puncte cunoscute din locul ei natal, momentele impresionante ale unor peripeţii neobişnuite, cu accentele lor sentimentale, admiraţia pentru atîtea sacrificii făcute pentru a-şi revedea satul, sînt, desigur, factori care au contribuit la păstrarea motivului de largă circulaţie în această localizare şi datare. Prin această legendă am găsit la Uila, în momentul de faţă, o situaţie echivalentă, probabil, cu cea din Ideciu de Jos, acum o sută de ani. În colecţia de legende populare săseşti a lui Friederich Müller [4] e atestată fapta eroică a unui tată din Ideciu de Jos care şi-a salvat copilul din mijlocul duşmanilor. Legenda e astăzi aproape necunoscută, iar cei care o mai ştiu nu o redau ca pe un lucru cert, ci o prezintă ca pe ceva străin : informatorul nu vrea să susţină un lucru care nu poate fi controlat (mg. 1208 i).

---

[2] Cf. Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 37—38.

[3] Astfel în colecţia lui F. Müller aflăm o singură legendă etiologică cosmologică (din Reghin !), altele, puţine, sînt de ordin toponimic (nr. 11, 13, 224 etc.) ; eshatologică e doar nr. 2.

Există, mai ales la bărbaţi, o tendinţă aproape generală de a căuta un suport raţional subiectelor provenite din tradiţie. Johann Kräutner (80 ani, B.), de pildă, nu crede numai că aproape de Batoş ar fi existat cîndva un sat, dispărut acum, ci s-a convins singur de urmele acestuia (mg. 1435 II g), sau, povestind despre originea satului Uila, Johann Binder (34 ani) se simte obligat să dea ca repere datele imigrării saşilor în Transilvania (mg. 1480 I g). Pretenţia de a fi adevărată caracterizează în general legenda propriu-zisă, aceste încercări de verificare sau de susţinere prin date certe corespund însă unui nivel mai ridicat al mentalităţii oamenilor, care nu mai pot fi convinşi prin indicarea unei persoane mai în vîrstă, de la care deţin subiectul bunăoară, drept garanţie a exactităţii.

Legenda despre uriaşi, cu toate că e vorba de fiinţe supraomeneşti, poartă, în multe cazuri, mai mult trăsăturile tradiţiei istorico-locale decît ale *legendei mitice.* Întîmplări despre uriaşi s-au păstrat în povestit mai ales în Ideciu de Jos şi Batoş, unde localizările au fost sprijinite de ruinele unor cetăţi de odinioară. Dacă în varianta publicată în colecţia amintită a lui F. Müller producerea furtunilor era caracteristică uriaşilor (nr. 15, din Id. J.), acest element e cu totul absent în variantele înregistrate în anii din urmă. Legenda, mitică la origine, a devenit astfel o circumscriere a mărimii uriaşilor : uriaşii îşi întind mîna (sau sita) de pe o cetate pe cealaltă (mg. 1209 b, e, g, Id. J.) sau copila uriaşilor culege în şorţ un ţăran cu boi cu tot şi-l aşază în acelaşi loc, în urma dojenii părinţilor (mg. 1209 e, g, Id. J., mg. 1280 h, Id. S., mg. 1435 I h, B.).

În aceeaşi direcţie a evoluat şi legenda despre comori. Nu apar atît legende despre spirite sau fiinţe mitice care păzesc comorile şi întîlnirea omului cu ele, ci mai mult relatări despre anumite locuri unde se spune că ar exista comori şi eventuale încercări zadarnice de a le ridica (mg. 1309 d, R., mg. 1435 II o, B., mg. 1480 I h, U.). Avem totuşi şi cîteva atestări despre fiinţe mitice : omul alb, femeia albă. Originare din sfera „morţilor”, aceste figuri nu mai păstrează însă aici accepţiunea necesităţii mîntuirii lor, ci sînt pur şi simplu forţe de pe tărîmul celălalt, care păzesc o comoară. Povestitoarea Maria Schuster, 66 ani, din Ideciu de Sus, prezintă legenda despre omul alb dătător de bani ca o afirmaţie pentru care nu-şi asumă nici o răspundere (mg. 1280 j). Alta este atitudinea lui Ştefan Jung, 61 ani, din Batoş. El povesteşte, adînc mişcat, de făptura albă care a apărut de două ori în faţa slugii. Şi acum se resimte părerea de rău că nu el a fost cel ales, ca şi indignarea că vecina curioasă a trecut pe lîngă ei cînd săpau tăcuţi la locul indicat şi i-a obligat să încalce tabuul tăcerii. Vorbeşte cu toată seriozitatea şi gravitatea de apariţia femeii albe, cu toate că nici măcar nu susţine că ar fi văzut sau simţit ceva :

---

[4] *Op. cit.*, nr. 581.

„Eu spun către băiat :

— Da unde este femeia aia albă ?

— Uite aici, aici, spune el.

Na, eu nu văd nimic. Bine. Spun către băiat :

— Măi, băiete, ia-mi tu mîna şi pune-o pe femeia aia albă, ca s-o văd şi eu.

El mi-a luat mîna şi mi-a pus-o pe ea, dar tot nimic n-am simţit. Dar nu mi-a fost totuna. Am venit înapoi în grajd şi zic către băiat :

— Ceea ce e acolo al tău noroc era să fie !"

Ştefan Jung nu este un caz reprezentativ, dar e totuşi posibil să mai aflăm şi azi indivizi ca el, cum e, de exemplu, Katharina Sîntean (70, Id. J.), care şi acum se cutremură la amintirea întîlnirilor zguduitoare cu fiinţe sau obiecte necunoscute, înspăimîntătoare (mg. 1209 j, k).

Legendele despre drac — atît de răspîndite odinioară tocmai la Reghin [5] — au dispărut în mare parte, ca şi credinţele pe care se bazau. Povestind despre întîlnirea unui bătrîn cu dracul, Rosina Kroner (60, U.) demonstrează că moşul era un fricos (mg. 1481 II e), naraţiunea ei fiind de fapt doar relatarea unui subiect cunoscut de legendă. Prin explicarea raţională, povestitoarea destramă însăşi legenda ca formă. În mod asemănător, Susanna Binder (32, U.) îşi încheie relatarea despre un răufăcător care s-a sinucis după ce şi-a omorît nevasta, astfel : „Şi cînd i-au scos din casă, au căzut imediat doi şoareci din pod, morţi, şi oamenii bătrîni au spus :

— Na, ăsta-i dracul şi nevasta lui ! "(Mg. 1480 I k.). Ea nu se îndoieşte de faptul că au căzut doi şoareci morţi din pod, dar zîmbeşte redînd sentinţa bătrînilor, cu care nu se identifică.

Distanţarea faţă de un subiect tradiţional, trecut prin controlul raţiunii, rezultă convingător din următoarea legendă povestită de Maria Schuster (66) din Ideciu de Sus, în a cărei traducere am căutat să ţin seama de posibilitatea specifică limbii şi dialectelor germane de a transpune vorbirea directă în vorbire indirectă, conform atitudinii faţă de conţinutul comunicării. Redarea la modul indicativ exprimă aderarea la cele ascultate şi transmise, pe cînd conjunctivul — tradus aci cu optativul — poate exprima îndoiala pînă la neverosimilitate.

„Vecina mi-a povestit apoi, tot atunci cînd mi-a povestit şi despre omul alb :

Într-o noapte ar fi venit un om la geam şi i-ar fi strigat tatălui ei :

— Măi cumetre, scoală-te repede şi hai să mergem la pescuit !

Tatăl s-ar fi sculat repede şi ar fi luat o plasă, s-ar fi dus cu el. Şi peste podul mare, şi apoi peste poduţul deasupra pîrîului, şi apoi încolo, pe la moară. Şi cînd ar fi ajuns la moară, omu' acela ar fi zis :

---

[5] F. Müller, *op. cit.*, nr. 158, 161, 168, 173, 224.

— Cumetre, dă-mi un foc, aprinde-mi ţigara!

— Nu am foc, cumetre, nu mi-am luat cu mine chibrite.

Şi s-ar fi uitat în jos, şi cînd ar fi văzut, omu' acela care l-a strigat ar fi avut un picior de găină şi unul — un picior — de om. Şi ăsta s-ar fi gîndit imediat: « Vai, asta nu e bine, ăsta e dracu, nu te mai duce cu el! » Şi ar fi zis:

— Cumetre, nu mă mai duc, mă duc înapoi, nu mă mai duc la pescuit!

Şi ar fi venit înapoi, şi acela ar fi fost dracul. Dacă i-ar fi aprins ţigara, dracul l-ar fi dus cine ştie unde" (mg. 1280 k).

Prin acest procedeu gramatical, informatoarea se exclude, ocoleşte o luare de poziţie, toată răspunderea pentru cele afirmate rămînînd în seama vecinei de la care le-a aflat [6].

Vrăjitoarele, vrăjitoriile sînt şi astăzi, atît în acest ţinut, cît şi aiurea, subiecte foarte răspîndite de legende şi povestiri superstiţioase. Şi în acest caz există o corespondenţă între forma lor actuală şi stadiul în care se află cunoaşterea credinţelor respective.

Motivul cel mai frecvent al mulsului (mg. 1209 c, Id. J., mg. 1435 I b, B., mg. 1480 I p. II h, k, U.) circulă numai în Batoş şi Uila şi în accepţiunea lui propriu-zis magică: vrăjitoarea putea să mulgă la gard, la copac, prin ştergar (mg. 1435 If, B., mg. 1480 I o, U.). Thomas Karschti (66, Id. J.), vorbind de răzbunarea unui păgubit, nu mai înţelege ce legătură are gardul cu laptele luat şi cu presupusa vrăjitoare (mg. 1208 h); îl interesează mai mult efectele actului de răzbunare decît cel de vrăjitorie, iar atitudinea lui trece subiectul de legendă în domeniul snoavei. Altă temă frecventă, mai mult sau mai puţin conformă reprezentărilor generale, este hora vrăjitoarelor (mg. 1280 d, i, Id. S., mg. 1209 d, Id. J.), care prezintă diferenţieri de amănunt în ce priveşte cunoaşterea şi credinţa.

Un strat vechi de credinţe e consemnat în reprezentarea despre capacitatea de a se transforma a vrăjitorilor (mg. 1480 I i, U.). Apare pe arie o broască mare. Dacă nu e observată, grîul e vrăjit să se mute în hambarul vrăjitorului broască. Dar stăpînul o străpunge cu furca de oţel şi, la aceeaşi oră, moare un om, bănuit de mult de vrăjitorie (mg. 1481 I e, U.). O veche superstiţie e însoţită aici şi de cunoaşterea practicilor necesare pentru anihilarea puterii vrăjmaşe, ca şi în alte cazuri de desfacere a vrăjii (mg. 1435 I b, c, d, g, II k, l, B., mg. 1481 I f, II h, mg. 1480 I p, U.).

Există însă şi posibilitatea unei confruntări cu vrăjitorii, care se soldează cu un sfîrşit tragic: vrăjitoarele impun tînărului care le-a surprins hora tabu-ul tăcerii. Acest lucru însuşi îl doboară, iar prin destăinuirea în faţa mamei lămureşte, de fapt, numai cauzele morţii iminente (mg. 1280 c, Id. S.); femeia care şi-a bătut joc de o vrăjitoare şchioapă suportă, în consecinţă, o boală gravă timp de şapte ani (mg. 1480 II i, U.), iar curiosul sfidător rămîne toată viaţa cu spatele încovoiat (mg. 1435 II d, B.).

Pe lîngă asemenea teme, care se desfăşoară într-o manieră tipică de legendă, altele sînt prezentate cu o pretinsă superioritate, de pe o poziţie sfidătoare, de derîdere, ele fiind mai degrabă snoave decît legende, din care se pot păstra totuşi o anumită ezitare în acţiune, o frică oarecum tăinuită, nemărturisită (mg. 1208 g, Id.J.).

---

[6] Vezi şi Gustav Grüner, *Waldeckische Volkserzählungen*, Marburg, 1964, p. 34.

Figura vrăjitoarelor — ca şi a dracului, de pildă — a atras şi motive tipice altor fiinţe mitice. Ea a asimilat astfel şi reprezentarea coşmarului [7], rezultînd motivul destul de frecvent (mg. 1435 I c, d, B.) al vrăjitoarei care-şi chinuieşte noaptea victima, deseori prin transformarea acesteia în cal; uneori urmează şi inversarea rolurilor: vrăjitoarea e transformată în cal, aruncîndu-i-se hamul în spate, e potcovită şi prin aceasta demascată (mg. 1435 I g, II 1, B.; mg. 1481 I f, U.). Faţă de acestea, binecuvîntarea făinii de către vrăjitoarele din hora de lîngă moară corespunde, de fapt, unei acţiuni a „subpămîntenilor” binevoitori faţă de omul care îi întîmpină cum se cuvine (mg. 1280 g, Id. S., mg. 1435 II j, B., mg. 1480 I j, U.). Nota de apreciere pozitivă e cu totul străină în complexul temelor vrăjitoreşti, al magiei negative pentru oamenii de rînd.

În general se remarcă absenţa unor credinţe puternice, care ar putea genera povestiri pe astfel de teme („Glaubensbericht”). Excepţie face şi aici Uila, unde relatările despre anumite întîmplări care au la bază credinţe sînt destul de numeroase şi arhaice: efectele visurilor şi înlăturarea lor (mg. 1480 I e), semne „confirmate” ale morţii (mg. 1480 I f) etc.

Urmărind atestările locale ale diferitelor teme, se poate constata că nu există un repertoriu caracteristic pentru tot ţinutul. Repertoriul de legende al diferitelor sate are mai mult caracter local, cu puţine concordanţe supralocale în tematică şi cu sensibile disproporţii cantitative. Totuşi, ceea ce dă acestui ţinut o situaţie oarecum aparte este tocmai proporţia relativ mare a legendelor (68 din 183 de piese înregistrate). După cît se pare, zona Reghin nu e reprezentativă pentru situaţia legendei în folclorul săsesc în general, deşi preponderenţa ei în repertoriul actual de proză este un lucru destul de des semnalat în publicaţiile de specialitate [8]. În satele cercetate de noi, fenomenul păstrării se explică în mare măsură prin evoluţia istorico-socială, întîrziată din cauza obligaţiilor feudale tocmai în cazul satelor unde tradiţia e mai vie, dublată, uneori, de izolarea geografică, cu toate implicaţiile ei, lucru mai evident pentru satul Uila. Dar nici în aceste sate nu găsim un repertoriu general cunoscut, caracteristică importantă a unei tradiţii vii de legende [9]. Căci purtătorii legendei sînt mai mult indivizi fie cu o mentalitate mai puţin evoluată, fie unii cu vădite posibilităţi de narare, chiar dacă au o viziune mai raţională asupra lumii. Ca tendinţă generală se pot constata un regres a ceea ce Will-Erich Peuckert numeşte „climatul mitic” al legendei [10], o accentuată demitizare, ca şi demagizarea vechilor reprezentări. Distanţarea progresivă de ceea ce comunică tradiţia, devenită neactuală, îşi găseşte expresia în pierderea legendei tradiţionale, în evoluţia ei spre snoavă sau în păstrarea ei ca simplă naraţiune cu motive de legendă: „Erzählsage” [11]. Transmiterea aparent neutră, inactivă, exprimă, de fapt, neaderarea la cele cunoscute. Astfel, expunerea nu se concentrează asupra conținutului — specific fundamental al legendei propriu-zise[12] —, ci asupra modului de expunere, satisfacerea unor anumite pretenții artistice. Am observat, în repetate rînduri, strămutarea interesului în direcția întreținerii, a distracției, și sînt destul de mulți aceia care socotesc inferioare subiectele cunoscute, nedemne de luat în seamă, pentru că le lipsește un nucleu epic închegat[13].

---

[7] În sudul Ardealului însăşi denumirea săsească a coşmarului „Trud”, s-a transferat în lumea vrăjitoarelor, suferind, probabil ulterior, din nou o specializare, referindu-se actualmente la vrăjitoarele care iau laptele vacilor.

[8] Cf. Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, II. Aufl., Wiesbaden, 1964, p. 10. G. Grüner a cules în regiunea Waldeck (cf. *op. cit.*, p. 25) 739 de piese de proză populară, dintre care 476 sînt legende şi relatări despre credinţe („Glaubenserzählungen”).

[9] Cf. Linda Dégh, *Processes of Legend Formation*, în „Laographia”, XXII (1965), (International Congress for Folk-Narrative Research in Athens, 1.9—6.9, 1964, Lectures and Reports), p. 82.

[10] Will-Erich Peuckert, *Sagen. Geburt und Antwort der mythischen Welt*, Berlin, 1965, p. 34—36. Cf. şi p. 44, 52.

[11] L. Röhrich, *op. cit.*, p. 11.

Nu este exclusă, în ziua de azi, transmiterea legendelor în această zonă. Dar e cert că întregul sistem de repere tradiționale (credințe — superstiții, practici magice etc.) se destramă, temele încă cunoscute în unele localități fiind lipsite tot mai mult de transmițători și auditori. Ca și în cazul basmului, alte forme — netradiționale — intră în practica povestitului din zilele noastre, cum ar fi repovestirea unor lecturi sau filme, care au luat, printre altele, locul basmului. Întîmplări care zguduie adînc întreaga colectivitate (de exemplu moartea subită a unui tînăr din Uila — mg. 1480 I m) pot depăși sfera faptului comun, ridicîndu-se la rangul unui lucru demn de povestit într-o plăsmuire epică — corespondent modern al vechiului procedeu de apariție a legendelor[14].

---

[12] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, vol. I, p. 31—32.

[13] Povestitorii buni Maria Weber, 42 ani, și Thomas Karschti, 56 ani, ambii din Ideciu de Jos, au refuzat să povestească ceea ce cunosc despre uriași, motivînd că nu sînt povestiri.

[14] Cf. Hermann Bausinger, *Strukturen des alltäglichen Erzählens*, în „Fabula", II (1958), nr. 3, în special p. 248—250.

CONSIDERAŢII ASUPRA STADIULUI ACTUAL AL ETNOMUZICOLOGIEI

Ca toate ştiinţele noi, încă în curs de formare, etnomuzicologia cunoaşte azi o mare efervescenţă şi o mare înfruntare de păreri. Avîndu-şi punctul de plecare în măsurătorile acustice, prin cenţi, ale lui Ellis-Sharpe, în înregistrările mecanice de la inventarea fonografului (Edison şi ceilalţi) încoace, în noul sistem de clasificare organologică al lui Mahillon şi, în fine, în concepţiile din studiile şcolii berlineze, de muzicologie comparată, condusă de C. Stumpf, E. M. von Hornbostel şi C. Sachs, etnomuzicologia şi-a primit denumirea după titlul lucrării cu acest nume a regretatului savant olandez Jaap Kunst, apărută în 1950 (I, II, V). Receptarea noului termen a fost generală în Apus, cu el fiind de acord, între alţii, şi C. Brăiloiu. De asemenea se constată în ultimul timp şi o aderare tot mai masivă la el şi a unei serii de cercetători marxişti din Cehoslovacia, Ungaria, Iugoslavia, Polonia şi ţara noastră. Dar dacă termenul s-a impus, cîştigînd tot mai mult teren pe zi ce trece, nu tot aşa stau lucrurile cu ceea ce se înţelege prin el. Kunst (I, II), de exemplu, includea în etnomuzicologie numai ,,muzica tradiţională" (adică populară) cu excluderea artei europene culte şi semiculte şi considera că trebuie ,,studiate în cadrul ei « acculturaţia » (adică suprapunerea de influenţe), intervalica şi scările (prin sistemul cenţilor), problemele puse de munca de teren şi cea de birou, dificultăţile ridicate de înregistrările şi orchestrările materialului muzical popular, metodele de transcriere, comparaţia, faptelor de muzică asemănătoare la diverse popoare, apariţia muzicii în general şi toate aspectele organologiei populare".

De la Kunst, în acord sau în dezacord cu unele păreri ale sale, vor pleca şi ceilalţi cercetători, cu excepţia lui C. Brăiloiu care avea deja formulate o metodă de cercetare şi o serie de păreri proprii. În acel *Précis de musicologie* (VI b) şi în referatul *Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi* (XII), ambele din 1958, anul morţii sale, C. Brăiloiu caută ca întotdeauna să precizeze, în chip socratic, ce trebuie şi ce nu trebuie făcut, fără să se încurce în definiţii. Observînd lipsa de unanimitate în teorie, terminologie şi chiar metodologie, Brăiloiu recomandă (III a, VI b, X 3, 10, 12, 16, 21 XII) ca remediu cît mai multe studii pe scară mondială şi întotdeauna riguros comparative ale materialului popular; aici rolul principal trebuie să-l deţină muzica populară, căci, spune el, ,,nu ne putem dispensa de referiri la folclor". Brăiloiu cere o fundamentare teoretică profundă a disciplinei, el subliniază funcţia socială a muzicii populare, fără să uite însă nici întemeierea ei pe legi instinctive şi pe o tendinţă spre sistem care-i permite să se perpetueze şi să se schimbe continuu în acelaşi timp. El mai arată importanţa muzicii exotice, precizează legătura dintre muzica cultă şi cea populară şi se pronunţă atît contra ,,bolii

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 357–376, Bucureşti, 1968

istoricizării excesive", cît şi contra abordării numai pur muzicologice, deci incomplete, a materialului (cum o făcuse Bartók cîndva)[1].

Ideile acestea, sub o formă sau alta, stau la baza a tot ce s-a scris, începînd din 1950, în jurul etnomuzicologiei. Deocamdată, se constată două orientări mai importante asupra abordării materialului folcloric şi a problemelor sale, una aparţinînd etnomuzicologilor francezi şi alta celor americani.

Etnomuzicologii francezi şi belgieni[2], poate şi în urma intensei activităţi desfăşurate acolo de C. Brăiloiu, au un punct de vedere mai nemijlocit legat de realitatea folclorului. Ca şi Brăiloiu, de exemplu, G. Rouget (III b, X 3, 10) nu consideră nici el termenul de ,,etnomuzicologie" ca fiind cel mai ,,comod", dar îl socotea totuşi ca fiind cel mai adecvat, iar A. Schaeffner (IV, X 3, 10, 16, 32) vorbeşte de ,,etnologia muzicală". În privinţa definirii obiectului etnomuzicologiei, ei pleacă tot de la Brăiloiu, arătînd necesitatea studierii oricărei muzici de tradiţie orală, atît descriptiv cît şi comparativ (X 8, 10, 11, 21, 32), subliniind munca de teren şi de transcriere, cu evidenţierea, mai ales, a studiilor descriptive şi punerea pe primul plan a intervalicei şi organologiei, precum şi a legăturii etnomuzicologiei, în afară de muzicologie şi etnografie, şi cu antropologia. De notat aprecierea lui G. Rouget că C. Brăiloiu i-ar fi dat etnomuzicologiei, în perioada de faţă, teoria de ansamblu cea mai satisfăcătoare. Cl. Marcel-Dubois are două interesante luări de poziţie în 1958 (VI) şi 1965 (XI, XIII), unde vehiculează (vezi şi X 3, 10, 32), amplificîndu-le, aceleaşi idei, plus alte cîteva derivate din acestea : importanţa studierii funcţionalităţii muzicii populare (rituale, de comunicare, de componentă social-culturală a vieţii omeneşti), considerarea etnomuzicologiei ca ,,sinteză-fuziune a muzicologiei comparate a folclorului muzical şi a etnologiei comparate cu un domeniu atît de vast şi de coerent", o analiză unitară şi minuţioasă, atît sincronică cît şi diacronică a materialului ; de asemenea este importantă la dînsa abordarea largă, dialectică a legăturii muzicii cu celelalte laturi ale activităţii sociale a omului. Colocviile, al 3-lea şi al 4-lea, de la Wégimont, ţinute în 1958 şi 1960, nu au adus lucruri noi decît în ce priveşte metodologia, P. Collaer (VII a, b, X 8, 10, 11, 21, 32) evidenţiind acolo importanţa folosirii mijloacelor tehnice noi (statistică, cartografiere), iar J. Chailley (VII c, X 3, 32) arătînd că etnomuzicologia poate fi de mare folos însăşi muzicologiei clasice, clarificîndu-i şi uşurîndu-i sarcina (cu o nouă referire amplă la C. Brăiloiu).

Etnomuzicologii americani şi cei apropiaţi ca poziţie de ei pleacă de la Kunst şi de la principiile şcolii berlineze de muzicologie comparată (ai cărei corifei emigraseră masiv în S.U.A. şi Canada, în urma persecuţiilor naziste, integrîndu-se astfel mişcării folcloristice nord-americane). Trebuie însă spus că n-au rămas la acestea, ci şi-au lărgit mult orizontul.

În jurul ,,Societăţii pentru etnomuzicologie" şi al revistei ei ,,Etnomuzicologia" [,,Ethnomusicology"] întemeiate de ei s-au grupat, din 1953 şi pînă acum, savanţi din toată lumea. Definiţia propusă în 1955 de societate (X 1) era foarte elastică, precizîndu-se doar că obiectul etnomuzicologiei nu se reduce numai la muzica primitivă şi că noul termen ar fi mai avantajos. Aşa stînd lucrurile, fiecare a venit cu păreri proprii, adesea foarte variate, a căror succesiune prezintă uneori chiar un aspect evolutiv, pe care însă nu-l putem examina pe larg aici. De altfel, disputele continuă şi în momentul de faţă. În ce priveşte etnomuzicologia în sine, părerile sînt destul de împărţite : W. Rhodes (X, 1, 2, 34, 36) vede în ea un domeniu mai vechi, care a căpătat o denumire nouă, mai expresivă ; englezoaica M. Karpeles (X 5, 30) o consideră drept o ,,ştiinţă pură", elevul lui Kunst, M. Hood (X 7, 15, 19), o apreciază ca un domeniu al cunoaşterii umane care ,,se ocupă de muzică, luată ca un fenomen complex". G. Chase (X 9, 42, 48) o priveşte ca un ,,studiu al întregii experienţe muzicale umane în toate multiplicităţile şi simultaneităţile ei". B. Nettl (X 4, 7, 15, 21, 23, 25, 37, 39, 42), dimpotrivă, deplînge ,,lipsa unor definiţii satisfăcătoare pentru toţi şi a unor limite bine definite", încît ,,nu se mai ştie exact ce anume trebuie să se trateze", şi cere, în consecinţă, ,,o definiţie totuşi cît mai largă cu putinţă". Ch. Seeger (X 10, 15, 26, 34, 48) observă două sensuri ale noţiunii de etnomuzicologie, unul restrîns sau ,,autentic" care ar consta în considerarea muzicii numai în contexte culturale şi un altul, mai larg, ,,temporar" şi ,,academic", care ar viza considerarea muzicii atît în cadrul unei culturi cît şi în sine. Vechiul berlinez stabilit în S.U.A. M. Kolinski (X 1, 6, 13, 15, 20, 33, 34, 43, 60) se sprijină pe definiţia lui G. Adler (V) (comparaţia muzicii populare din toată lumea în scopuri etnografice şi clasificarea după diversele ei forme), dar cu o serie de completări după cum vom vedea. În legătură cu aceasta se ridică şi problema obiectului ştiinţei noastre. W. Rhodes (*loc. cit.*) include aici studiul muzicii populare, al muzicii semiculte şi al dansurilor şi ia în consideraţie ca şi A. P. Merriam (X 1, 22, 36, 39, 50) conţinutul emoţional al muzicii ca expresie a vieţii interioare a omului; G. Chase (*loc. cit.*), A. P. Merriam (*loc. cit.*), M. Kolinski (*loc. cit.*), Ch. Seeger (*loc. cit.*), V. Grauer, care-l citează şi pe A. Lomax (X 44), savantul african din Ghana J. H. Kwabena-Nketia (X 15, 31, 35) includ însă în ea chiar şi... întreaga muzicologie clasică, pledînd pentru o ,,muzicologie integrală", deoarece etnomuzicologia ar trebui ,,să ia chiar şi locul muzicologiei propriu-zise" [3]. În ce priveşte modul de tratare a problemelor, G. Chase (*loc. cit.*) militează pentru o abordare dialectică a materialului, punct de vedere căruia i se raliază mai toţi într-un fel sau altul; ca şi dînsul, W. Rhodes (*loc. cit.*) pune accentul esenţial pe studierea mai cu seamă a prezentului. Toţi etnomuzicologii din şcoala americană opinează pentru o strînsă asociere (deci iarăşi un punct de vedere dialectic) a etnomuzicologiei cu ştiinţele înrudite (antropologia şi etnologia); W. Rhodes (*loc. cit.*) susţine ,,necesitatea studierii datelor în conexiune"; M. Karpeles cere (*loc. cit.*) completarea reciprocă a datelor etnomuzicologiei cu cele ale vechii folcloristici, G. Chase (*loc. cit.*) preconizează ,,împletirea etnomuzicologiei cu alte ştiinţe" pentru ,,aflarea, cunoaşterea, înţelegerea şi exprimarea a tot ce e posibil despre om ca creator şi consumator de muzică în timpul existenţei sale pe pămînt"; Ch. Seeger (*loc. cit.*) constată că ,,sînt importante atît studiile în conexiune ale muzicii, cît şi cele separate care trebuie însă, în final, neapărat reunite", căci ,,muzica este şi o noţiune şi un fenomen cultural şi un mijloc de comunicare cu conţinut tradiţional propriu"; A. P. Merriam (*loc. cit.*) consideră că ,,nu există muzică în sine, ci numai în cadrul culturii umane" şi deci că etnomuzicologia trebuie strîns împletită cu antropologia şi chiar subordonată antropologiei şi etnografiei; M. Kolinski (*loc. cit.*) exprimă păreri similare, însă cu sublinierea laturii muzicologice a etnomuzicologiei, polemizînd în acest sens cu Merriam şi cu un discipol al acestuia, Blacking. Deşi mulţi dintre etnomuzicologii americani descind direct din şcoala berlineză de muzicologie comparată, totuşi ei critică multe din părerile mentorilor lor. De exemplu M. Kolinski (*loc. cit.*) şi Ch. Seeger (*loc. cit.*), dar mai ales primul, supun unui veritabil foc concentric de analize, pe bază de fapte, vechea teorie a lui von Hornbostel despre aşa-zisa ,,opoziţie polară" care ar exista între muzica populară europeană şi cea neeuropeană, demonstrîndu-i netemeinicia; la rîndul său, A. P. Merriam (*loc. cit.*) atacă cronologia organologică a lui Sachs, arătînd că descoperiri noi o infirmă cel puţin parţial. În ce priveşte scopurile şi metodele practice ale etnomuzicologilor, situaţia se prezintă astfel: M. Hood (*loc. cit.*) socoteşte empirice metodele mentorului său Kunst şi cere o cît mai largă folosire a noilor mijloace tehnice ; G. Chase împreună cu A. P. Merriam (*loc. cit.*) precizează că este nevoie de un ,,orizont continuu lărgit al concepţiilor şi metodelor'' pentru ,,efectuarea unui studiu muzical complet al omului contemporan'', B. Nettl (*loc. cit.*), observînd că ,,etnomuzicologia zgîrie încă doar la suprafaţa sarcinilor ei supreme şi de aceea e atît de supusă schimbărilor'', este de părere că ea trebuie să aibă o metodă aplicabilă întregii muzicologii ,,pentru realizarea unui pas spre o sinteză amplă'' printr-un studiu ,,atît riguros, cît şi prudent'', fără generalizări pripite. L. B. Meyer (X 15, 18) opinează că ,,etnomuzicologul trebuie să practice el însuşi muzica populară respectivă pentru a o cunoaşte în mod just'' (aşa cum o face în practică, de ex., M. Hood) ; tot el militează pentru un studiu atît descriptiv cît şi comparativ în sens larg, deoarece ,,valoarea muzicii constă nu în ce se face din ea, ci în ceea ce înseamnă ea pentru cei ce o practică, inovaţia fiind rezultatul necesităţii general umane de noutate şi informaţie''. Acest punct de vedere este amplificat de A. P. Merriam (*loc. cit.*) care constată că ,,teoria e inseparabilă de practică'' aici, deoarece, după dînsul, etnomuzicologia nu ar fi ,,o categorie de studiu, ci o metodă de studiu universală a muzicii cu anumite căi şi scopuri proprii'' menite să evidenţieze în primul rînd ,,funcţiile culturale şi sociale ale muzicii''. Ch. Seeger (*loc. cit.*), citînd pe Brăiloiu împotriva ,,bolii istoricizării excesive'', este de părere că etnomuzicologia trebuie să aibă un triplu aspect : teoretic, stilistic (aplicativ) şi muzicologic pur, cu folosirea judicioasă a transcrierii cu text, însă pe baza sistemului clasic de notaţie, pe care cel electronic poate deocamdată numai să-l ajute în stadiul de faţă (acesta din urmă suferind încă de imperfecţiuni serioase) ; tot el mai crede că pentru a se remedia ,,lipsa de teorie şi de critică'' trebuie să se renunţe la vechea concepţie arhaizantă după care ,,orice schimbare ar altera autenticitatea piesei analizate, întrucît în primul rînd importă faptul respectiv şi valoarea lui'' în cadrul ,,conjuncturii muzicale''. M. Kolinski (*loc. cit.*) vine cu alte precizări, arătînd că totuşi studiul descriptiv muzicologic nu trebuie în nici un caz împins pe plan secundar, deoarece ,,laturile antropologică-etnologică-muzicologică-comparativă'' ale etnomuzicologiei sînt de egală importanţă şi cer analize exhaustive, care nu se pot rezolva numai prin datele complementare antropologice pe care pune atîta preţ colegul său A. P. Merriam. Ghanezul J. H. Kwabena-Nketia (*loc. cit.*), deşi consideră că etnomuzicologia ar deriva din disciplinele înrudite, este totuşi de părere că trebuie considerate pe lîngă materialul propriu-zis ,,regulile instinctive de creare şi de interpretare ale popoarelor respective'', căci ,,etnomuzicologia trebuie să fie una cu muzica însăşi''. J. C. Downey (X 41) consideră că etnomuzicologia se defineşte în fond ,,prin natura studiilor, nu prin polemici'' şi că ,,are o existenţă proprie mai mult prin universalitatea preceptelor ei, decît prin restrîngeri dinainte hotărnicite la anumite suprafeţe sau valori'', ea ,,poate fi eficace şi în domenii neglijate de muzicologia tradiţională''. În această privinţă, sînt de semnalat şi părerile cercetătoarelor J. W. Kealiinohomoku (X 45) şi G. P. Kurath (X 17, 23, 51), ce privesc neapărata necesitate a asocierii etnomuzicologiei şi a coregrafiei la analiza dansurilor populare ; ale prof. C. Vega—Uruguay (X 47), care elaborează o nouă teorie şi metodă de studiere practică a ,,mesomuzicii'' (muzica ocazională, populară, cultă şi semicultă, atît de des întîlnită) ; Ch. şi A. Keil (X 55), care analizează cum sînt receptate de auditorii nepregătiţi diversele modalităţi populare şi culte de exprimare muzicală, P. Tovar—Columbia (X, 48), care consideră folclorul ca aparţinînd mai mult sociologiei decît etnologiei şi propune un studiu al său din punct de vedere etnomuzicologic internaţional, bazat pe ,,tehnificare-comunicare, evaluare şi comparare'', R. L. Cantrick (X 40), care arată că şi muzica semicultă este foarte importantă, putînd denota sau reflecta pe undeva o trăsătură fundamentală a naturii umane, sau, în fine, D. P. Mac Allester (X 14, 15, 59), care ca şi Ch. Seeger (*loc. cit.*) atrage atenţia asupra imperfecţiunilor considerabile existente încă în transcrieri. Ca o concluzie, se poate cita părerea lui B. Nettl (*loc. cit.*), după care accentul la etnomuzicologii Europei Apusene s-ar orienta mai mult spre muzicologia istorică şi spre teoretizări, în vreme ce americanii şi cei apropiaţi de ei ar înclina mai mult spre etnografie şi spre problemele muncii de teren [4].

---

[1] Precizînd importanţa etnomuzicologiei ca ,,sîngele întregii vieţi a muzicii", Brăiloiu (IIIa, VIb, XII) cerea ca muzicii populare să i se acorde atenţia pe care o merită, cu recunoaşterea rolului primordial pe care îl joacă aici creatorul selectiv, poporul : tot Brăiloiu mai apreciază disputele între vechea folcloristică şi vechea muzicologie comparată ca neprincipiale, unii cramponîndu-se de metodele vechi, bune în felul lor, dar adesea unilaterale şi insuficiente, iar ceilalţi lăsîndu-se furaţi prea mult de teoriile lor (ca opunerea polară a muzicii europene şi a celei neeuropene sau a centrului preistoric muzical unic, ambele nejustificate de materialul faptic).

[2] G. Rouget, A. Schaeffner, P. Collaer şi mai ales Cl. Marcel-Dubois.

---

[3] Acest fel de a privi lucrurile a dus deja la ample comparări muzicologice-etnomuzicologice, cum ar fi cele din studiile *Consonanţă şi disonanţă* de M. Kolinski (X, 33) sau *Rolul compozitorului* de D. Nash (X, 27, 29), unde cadrul folcloric propriu-zis a fost depăşit, confruntarea făcîndu-se între muzica cultă şi cea populară puse pe plan de egalitate.

În afară de cele expuse mai sus, din care sperăm că au rezultat destul de limpede unele aspecte actuale ale etnomuzicologiei, credem că mai putem aduce, în încheiere, cîteva completări.

1. Dacă disputa de termeni şi concepţii în jurul etnografiei şi folclorului a căpătat o amploare sporită în zilele noastre, conturarea disciplinei a fost pregătită cu mult timp înainte de o seamă de cercetători, muzicologi şi etnografi; avem în vedere nu numai descendenţa menţionată a etnomuzicologiei din etnologie şi muzicologia comparată a şcolii berlineze (ale căror realizări valoroase am văzut că sînt valorificate critic şi dezvoltate de etnomuzicologi), ci dorim să semnalăm şi unele anticipări chiar la noi. De exemplu, în 1930, în studiul *Etnografie, etnologie, folclor*, prof. R. Vuia (VIII) formula multe din părerile şi chiar constatările etnomuzicologiei de azi [5] şi, de asemenea, în 1947, tot la noi, prof. Gh. Vrabie (IX) în *Folclorul — obiect, principii, metodă* făcea şi dînsul unele asemenea precizări.

2. Etnomuzicologia este încă o disciplină incomplet închegată, însă în curs de formare şi mai ales de transformare; pe cercetătorii ei îi uneşte o însemnată tendinţă spre un punct de vedere istoric-comparativ cu unele elemente dialectice, pe de o parte; pe de alta însă, îi diversifică felul cum interpretează, cum corelează şi cum finalizează obiectul şi metodele disciplinei.

3. Etnomuzicologii nu vorbesc aproape de loc de „folcloristică" ; undeva C. Brăiloiu (XII) arată că aceasta s-ar datora „crimelor comise în numele folclorului de turism şi de comerţul internaţional de dansuri populare".

4. După cum s-a putut observa, deosebirile între etnomuzicologi şi folclorişti nu apar decît mai mult în gradul de adîncire al fenomenului muzical popular, ca rezultat al unei metodologii deosebite, la rîndul ei tributară scopului urmărit; de pildă, dacă într-o anumită etapă

---

[4] *Părerile etnomuzicologilor faţă de şcoala folclorică marxistă şi faţă de folclorul muncitoresc.* Atitudinea lor aici este foarte contradictorie şi inconsecventă. Unii etnomuzicologi nu se referă deloc la ea; alţii ca W.P. Malm (X 28, 50), D. Variakojis (X 52) şi spre regret G. Chase (X 49), analizînd unele lucrări publicate de savanţi marxişti din Occident sau din unele ţări socialiste, critică unele erori de amănunt, ca să ajungă apoi la luări de poziţie generale, denigratoare, nejustificate. Mulţi însă au păreri obiective. B. Nettl (*loc. cit.*) menţionează favorabil „etnomuzicologia" (adică folcloristica) din Europa de răsărit, invidiind sprijinul primit de ea din partea guvernelor respective şi evidenţiind amploarea, ţinuta ştiinţifică şi rolul ei patriotic. Pe acelaşi B. Nettl îl critică însă în altă parte Ch. Haywood (X 25, 38) pentru că, într-o lucrare a sa despre materiale de referinţă, nu menţionează de loc „importantele lucrări publicate în România, Bulgaria, Ungaria şi U.R.S.S. în ultimii 20 de ani"; G.P.Kurath (X 51) apreciază mult eforturile coregrafului maghiar G.Martin; cercetătoarea J.Mc.Culloh (X 57) apreciază favorabil folclorul muzical muncitoresc din S.U.A. (cu evidenţierea unor figuri de luptători ca J.Hill, E.Gurley-Flynn etc.). Exemplele s-ar putea înmulţi, printre cei care mai pot fi citaţi găsindu-se însuşi regretatul J. Kunst (I, II), W.P.Mason (X 30) — care vorbeşte despre folcloristica noastră —, W. Rhodes (*loc. cit.*) şi alţii (aici putem observa că în amplul index, de peste 5 300 de titluri, de la finele lucrării lui Kunst despre „etnomuzicologie", unde a căutat să epuizeze, pe cît posibil, tot ce s-a scris mai important despre folclorul muzical din secolul al XVIII-lea pînă azi, găsim 40 de autori români cu 71 de titluri). Tot aici trebuie menţionate contactele etnomuzicologilor apuseni cu unii oameni de ştiinţă din ţările socialiste — ca acad. I.I.Potehin (X 24), V. Beliaev (X 58) şi K. Rosebaşvili (X 58) din U.R.S.S., M. Pop (X 58) din Republica Socialistă România, A. Czekanowska (X 58) din R.P.Polonă, O.Elschek şi A. Elschekova (X, 55, 56, 58) din R.S.Cehoslovacă (O. Elschek publicînd şi materiale în publicaţiile etnomuzicologilor), L. şi D. Janković (X 32, 46, 58) din R.S.F.Iugoslavia — şi cu o serie de instituţii folclorice de vază din R.S.Cehoslovacă, R.P.Ungară şi R.S.F.Iugoslavia (X 58).

[5] Diversitatea de păreri, necesitatea studiului şi din punct de vedere etnografic al folclorului, identitatea de fond dintre folclor şi etnografie, necesitatea studierii dialectice a fenomenelor etnografice şi folclorice, aprecierea că termenul de etnografie e mai adecvat, criticarea opunerii nejuste a folclorului european celui neeuropean, necesitatea studierii primordiale a faptelor actuale, necesitatea ca etnografia să fie atît descriptivă cît şi istorică. Coincidenţele sînt într-adevăr uimitoare.

orientarea folcloristică muzicală se ocupa în special de studii de structură sub prisma funcționalității folclorului, în schimb etnomuzicologia își lărgește cu mult orizontul cercetării muzicale prin căutarea unor explicații cu ajutorul altor științe.

5. Privind activitatea etnomuzicologilor sub dublul ei aspect teoretic și practic, observăm următoarele : teoretic, pe de o parte, cercetările lor mai plătesc încă un tribut însemnat unor concepții idealiste la modă în Apus [ca de ex. în unele referiri cu substrat filozofic-gnoseologic ale lui J. Kunst (I) și G. Chase (*loc. cit.*)] ; pe de altă parte, practic, ele sînt în fond rezultatul muncii unor savanți consacrați, competenți, care cunosc adînc realitatea folclorică sub toate aspectele ei și care o cercetează obiectiv și conștiincios, ceea ce face ca în lucrările lor să existe multe elemente noi, de valoare, care merită un studiu atent și, bineînțeles, o preluare critică.

6. Prin tendința de a trata și probleme ca apariția muzicii sau chiar de a îngloba însăși muzicologia clasică în ea, etnomuzicologia depășește aici cadrul folcloric ; abordarea, după metodele ei, și a acestor lucruri poate aduce evidente foloase.

7. Faptul că etnomuzicologii recunosc importanța realității folclorice din prezent și o consideră ca fiind ceva viu, în continuă dezvoltare, precum și faptul că acordă o egală însemnătate muzicii populare europene, celei exotice, celei din America Latină, jazzului etc., vorbesc și ele despre caracterul dialectic al părerilor lor și, totodată, despre părăsirea vechiului punct de vedere îngust în această problemă al școlii berlineze.

8. Revenirea sistematică și insistentă asupra înglobării muzicii în contextul ei etnografic este de asemenea spre cinstea etnomuzicologilor.

În lumina acestor fapte, considerăm că etnomuzicologiei, metodelor și problemelor ridicate de ea trebuie să li se asigure locul cuvenit în viitoarele cercetări, ideile și realizările etnomuzicologiei prezentînd, după cum am văzut, o importanță științifică deosebită.

BIBLIOGRAFIE

A. Cărți și studii

I. J. Kunst, *Ethnomusicology*, IIIrd Edition, Amsterdam, 1959, pp. 1–66 ; 79–234.
II. J. Kunst, *Supplement to the IIIrd Edition of Ethnomusicology*, Amsterdam, 1960, pp. 5–26.
III. * * * *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, Paris, 1961 :
    a) C. Brăiloiu, *Folklore musical*, vol. II, pp. 88–113 ;
    b) G. Rouget, *Ethnomusicologie*, vol. III, pp. 269–271.
IV. * * * *Larousse de la musique* publié sous la direction de N. Dufourcq, Paris, 1957 :
    A. Schaeffner, *Ethnomusicologie*, vol. I, pp. 316–317.
V. * * * *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, Copenhagen, 1960 :
    * * * *Ethnomusicology*, vol. I, p. 115 (*J. Kunst, G. Adler*).
VI. * * * *Précis de musicologie*, ouvrage collectif publié sous la direction de J. Chailley (avec la collaboration de *E. Borrel, C. Brăiloiu, G. Brelet* etc.), Paris, 1958 :
    a) Cl. Marcel-Dubois, Chap. IV, *L'Ethnomusicologie*-I, Étude externe, pp. 31–40 ;
    b) C. Brăiloiu, Chap. IV, *L'Ethnomusicologie*-II, Étude interne, pp. 41–52.
VII. * * * *Ethnomusicologie* III, Les Colloques de Wégimont, III-ème 1958 et IV-ème 1960, Liège, 1964.
    a) P. Collaer, *Stratigraphie musicale et structures mélodiques*, 1958, pp. 13–17 ;
    b) P. Collaer, *Contribution à la méthode scientifique en ehnomusicologie*, 1958, pp. 23–37.
    c) Chailley, *Ethnomusicologie et harmonie classique*, 1960, pp. 249–269.
VIII. R. Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor*, Cluj, 1930, pp. 3–4, 32–44.
IX. G. Vrabie, *Folclorul — obiect, principii, metodă*, București, 1967, pp. III–IV.

B. Articole, recenzii şi note din periodice

X. „Ethnomusicology”, Middletown,
    Vol. I, nr. 6, 1956 :
1) * * * *Notes and News* (*W. Rhodes, M. Kolinski, D. P. Mac Allester, A. P. Merriam* and others), pp. 1–6.
    Nr. 7, 1956 ;
2) W. Rhodes, *On the Subject of Ethnomusicology*, pp. 1–9.
    Nr. 8, 1956 :
3) * * * *Survey in Courses in Ethnomusicology* (*G. Rouget, J. Chailley, C. Brăiloiu, Cl. Marcel-Dubois, A. Schaeffner* and others), p. 7 ;
4) B. Nettl, *Review to „Enemy Way Music”, by D. P. Mac Allester*, pp. 26–27.
    Nr. 9, 1957 :
5) M. Karpeles, *The International Folk Music Council*, pp. 15–19.
    Nr. 10, 1957 :
6) M. Kolinski, *Ethnomusicology, Its Problems and Methods*, pp. 1–7 ;
7) M. Hood, *Review to „Music in Primitive Culture” by B. Nettl*, pp. 38–40 ;
8) * * * *Notes and News* (*P. Collaer* and others), pp. 41–45.
    Vol. II, nr. 1, 1958 :
9) C. Chase, *A Dialectical Approach to Music History*, pp. 1–9 ;
10) Ch. Seeger, *Review to „Les colloques de Wégimont”* (*A. Schaeffner, C. Brăiloiu, P. Collaer, Cl. Marcel-Dubois, C. Rouget* and others), pp. 38–40.
    Nr. 2, 1958 :
11) P. Collaer, *Cartography and Ethnomusicology*, pp. 66–68.
    Vol. III, nr. 1, 1959 :
12) * * * *Notes and News* (*C. Brăiloiu* and others), pp. 38–44.
    Nr. 2, 1959.
13) M. Kolinski, *The Evaluation of Tempo*, pp. 45–57 ;
14) B. Nettl, *Notes on Enthnomusicology in Postwar Europe*, pp. 66–70 ;
15) * * * *Notes and News* (*M. Kolinski, B. Nettl, Ch. Seeger, J. H. Kwabena-Nketia, D. P. Mac Allester, L. B. Meyer, M. Hood* and others), pp. 98–105.
    Nr. 3, 1959 :
16) A. Schaeffner, *Memorial to C. Brăiloiu*, pp. 128–129.
    Vol. IV, nr. 1, 1960 :
17) G. P. Kurath, *Dance, Music and the Daily Bread*, pp. 1–9.
    Nr. 2, 1960 :
18) L. B. Meyer, *Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music*, pp. 49–54 ;
19) M. Hood, *The Challenge of „Bi-Musicality”*, pp. 55–59 ;
20) M. Kolinski, *Review to „Die Musik der Chibcha und ihrer heutigen Nachkommen”, by F. Bose*, p. 90 ;
21) B. Nettl, *Review to „Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln, 1958”* (*C. Brăiloiu, B. Nettl, P. Collaer, J. Chailley* and others), pp. 96–97.
    Nr. 3, 1960 :
22) A. P. Merriam, *Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field*, pp. 107–114 ;
23) B. Nettl, *Reference Tools for Ethnomusicology*, pp. 133–136 ;
24) G. P. Kurath, I. I. Potekhin, E. Titiev, R. H. Whitman, *folk Dances of the USSR — Bibliography*, pp. 142–150.
    Vol. V, nr. 1, 1961 :
25) Ch. Haywood, *Review to „An Introduction to the Folk Music in the United States”, by B. Nettl*, pp. 60–62.
    Nr. 2, 1961 :
26) Ch. Seeger, *Semantic, Logical and Political Considerations Bearing Upon Research in Ethnomusicology*, pp. 77–80 ;
27) D. Nash, *The Role of the Composer* (Part. I), pp. 81–94 ;
28) W. P. Malm, *Review to „Composer and Nation. The Folk Heritage in Music“, by S. Finkelstein*, pp. 146–147.
    Nr. 3, 1961 :
29) D. Nash, *The Role of the Composer* (Part. II), pp. 187–201 ;

30) W. Mason, *Review to ,,Journal of the International Folk Music Council in Sinaia 1959", by M. Karpeles*, pp. 229—231.
Vol. VI, nr. 1, 1962 :
31) J. H. Kwabena-Nketia, *The Problem of Meaning in African Music*, pp. 1—7;
32) R. Mac Collester, *Review to ,,Les Colloques de Wégimont" ed by P. Collaer (A. Schaeffner, Cl. Marcel-Dubois, P. Collaer, L. and D. Janković* and others), pp. 42—45.
Nr. 2, 1962 :
33) M. Kolinski, *Consonance and Dissonance*, pp. 66—74.
Vol. VIII, nr. 3, 1964 :
34) M. N. England, Ch. Seeger, R. Garfias, M. Kolinski, G. List, W. Rhodes, *Symposion on Transcription and Analysis*, p. 223—277;
35) D. Rycroft, *Review to ,,African Music in Ghana" and to ,,Folk Songs of Ghana" [both] by J. H. Kwabena-Nketia*, pp. 310—312;
36) W. Rhodes, *Review to ,,A Prologue to the Study of African Arts" by A. P. Merriam*, pp. 312—313.
Vol. IX, nr. 1, 1965 :
37) B. Nettl, *From the Editor*, p. IV;
38) Ch. Haywood, *Review to ,,Reference Materials in Ethnomusicology", by B. Nettl*, pp. 68—69;
39) B. Nettl, *Review to ,,The Arts and Anthropology" by A. P. Merriam* (in ,,Horisons of Anthropology" ed. by S. Tax), p. 75.
Nr. 2, 1965 :
40) R. L. Cantrick, *The Blind Men and the Elephant Scholars on Popular Music*, pp. 100—114;
41) J. C. Downey, *Revivalism, the Gospel Songs and Social Reform*, pp. 115—125;
42) C. Chase, *Review to ,,Theory and Method in Ethnomusicology" by B. Nettl*, pp. 167—168.
Nr. 3,1965 :
43) M. Kolinski, *The General Direction of Melodic Movement*, pp. 240—264;
44) V. A. Grauer, *Some Song Style Clusters — A Preliminary Study*, pp. 265—271;
45) J. W. Kealiinohomoku, *Dance and Self-Accompaniment*, pp. 292—295;
46) B. Krader, *Review to ,,Etnomuzikologija i etnokoreologija" by L. S. Janković* pp. 34.
Vol. X, nr. 1, 1966 :
47) C. Vega, *Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses*, pp. 1—17;
48) G. Chase, *Review to ,,Primera Conferencia Interamericana de Ethnomusicologia Trabajos presentados" (Ch. Seeger, P. Tovar* and others), pp. 106—111;
49) G. Chase, *Review to ,,Musica folclorica cubana", by L. Argeliers and to ,,Catalogacion y Classificacion de la musica cubana", by L. Becali*, pp. 114—116;
50) R. B. Spencer and W. P. Malm, *Review to the ,,Anthropology of Music", by A. P. Merriam*, pp. 118—121;
51) G. P. Kurath, *Review to ,,Motivumkutatas Motivumrendszerezes" by G. Martin*, pp. 125—126;
52) D. Variakojis, *Review to ,,Lieutviu tautosaka: dainas" by K. Korsakas and A. Jonynas and to ,,Lieutviu tautosaka: dainas, raudos"*, pp. 126—128;
53) A. P. Merriam, *Review to ,,Patterns in Cultural Anthropology", by M. Jacobs*, pp. 132—133.
Nr. 2, 1966 :
54) Ch. and A. Keil, *Musical Meaning: A Preliminary Report* (The Perception of Indian, Western and Afro-American Musical Moods by American Students), pp. 153—173;
55) O. Elschek, *Methodological Problems in Slovak Ethnomusicology*, pp. 191—198;
56) J. Mraček, *Review to ,,Uvod do studia slovenskej ludovej hudby", by A. Elschekova, and O. Elschek*, pp. 226—229;
57) J. Mac Culloh, *Review to ,,Rebel Voices; An Industrial Workers of the World Anthology", by J. S. Kornbluh*, pp. 234—237;
58) * * * *Society for Ethnomusicology — Directory of Members* (As of 1/2/1966), pp. 251—270.
Vol. XI, nr. 1, 1967 :
59) F. J. Gillis, *From the Editor (D. P. Mac Allester)*, p. IV;
60) M. Kolinski, *Recent Trends in Ethnomusicology*, pp. 1—24.

XI. ,,Revue de l'enseignement supérieur". Les Sciences Ethnologiques, no. 3, 1965, Paris; Cl. Marcel-Dubois, *L'Ethnomusicologie, sa vocation et sa situation*, pp. 38—50.

XII. ,,Muzica”, Bucureşti, an XVII, nr. 1, 1967 ; C. Brăiloiu, *Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi* (*Köln, 1958*), pp. 10–16.

XIII. ,,Revista de referate şi recenzii a Academiei Republicii Socialiste România”, fasc. Istorie-etnografie, Bucureşti, vol. IV, nr. 3, 1967 ; C. Stihi-Boos, *Recenzie la ,,L'Ethnomusicologie, sa vocation et sa situation”, de Cl. Marcel-Dubois*, pp. 263–266.

Constantin Stihi-Boos

SESIUNEA DE LUCRU A GRUPULUI DE STUDII PENTRU CERCETAREA ŞI EDITAREA VECHILOR IZVOARE DE MUZICĂ POPULARĂ

În zilele de 13–18 noiembrie 1967 a avut loc în oraşul Freiburg im Breisgau (R.F. a Germaniei) prima sesiune de lucru a Grupului internaţional de studii pentru cercetarea şi editarea vechilor izvoare de muzică populară. Activitatea grupului se desfăşoară în cadrul Consiliului Internaţional de Muzică Populară (I.F.M.C.), ca organism de lucru al căruia a fost creat. Sesiunea a fost consacrată luării la cunoştinţă de situaţia în care se află cercetările asupra istoriei cîntecului popular în diferite ţări europene, în vederea întocmirii unui plan editorial de publicare a documentelor vechi (pînă la 1800) referitoare la folclorul muzical din Europa. La sesiune au luat parte 51 de specialişti din 14 ţări, cea mai bogată participare înregistrînd-o ţările din Europa centrală şi răsăriteană, lucru care a fost călduros salutat de către gazde. În ordine alfabetică, ţările participante au fost : Austria, Belgia, Bulgaria, Cehoslovacia, Elveţia, Franţa, R.D. Germană, R.F. a Germaniei, Grecia, Iugoslavia, Olanda, Polonia, România, Ungaria.

Referatele ţinute (în număr de 20) şi discuţiile purtate s-au axat în principal asupra delimitării obiectului de studiu — în special a relaţiilor dintre muzica populară, muzica bisericească şi muzica cultă —, asupra căilor de acces la izvoare şi a metodelor de interpretare muzicologică a documentelor de orice natură referitoare la viaţa muzicală a unui popor. O contribuţie deosebită la lărgirea şi clarificarea cîmpului de probleme ce stau în faţa membrilor grupului a revenit prof. dr. Walter Wiora, director al Institutului muzicologic al universităţii din Saarbrükken, membru al prezidiului I.F.M.C., care a vorbit, în deschiderea sesiunii, *Asupra însemnătăţii izvoarelor scrise şi tradiţiilor orale pentru cercetarea cîntecului popular european în antichitate şi evul mediu.* Au fost susţinute următoarele referate (în ordinea în care au avut loc) : *Transformările coralului gregorian în Europa centrală sub influenţa muzicii populare* (Zoltán Falfy — Budapesta), *Parodie şi travesti în liedul medieval şi din veacul al 16-lea* (Walther Lipphardt — Frankfurt am Main), *Introducere în problematica şi în sarcinile grupului de studii, cu privire specială asupra perioadei de pînă la 1500* (Benjamin Rajeczky — Budapesta), *Menţionarea unor cîntece şi dansuri populare bulgare în veacurile IX, X şi XI* (Raina Kaţarova — Sofia), *Cercetarea cîntecului şi a muzicii populare în perioada bizantină* (*secolele IV — XV*) (Giorgios Spyridakis — Atena), *Introducere în tematica şedinţei: Cercetarea cîntecului popular şi imnologia* (Wolfgang Suppan — Freiburg i. Br.), *Tipuri de forme în cîntecul popular german al veacului al 18-lea. Vechi manuscrise de cîntece religioase din Tirol* (Norbert-Wallner — Innsbruck), *Despre sursele liedurilor anonime ale lui Friedrich Spee* (Michael Härting — Köln), *Cîntece populare în cartea de cîntece din Rostock de la 1480* (Josef Müller-Blattau — Saarbrücken), *Foaia volantă ca sursă a cercetării cîntecului popular* (Rolf W. Brednich — Freiburg i. Br.), *În legătură cu reeditarea cărţii de cîntece a lui Lochamer* [sic] (Christoph Petzsch — München), *Pregătirea vechilor izvoare de cîntece populare la Arhiva olandeză de cîntec popular* (Marie Veldhuyzen — Amsterdam), *Problematica izvoarelor cehe de cîntec popular înainte de 1600* (Karel Vetterl — Brno), *Melodiile cîntecelor populare cehe cu conţinut lumesc dinainte de 1800* (Jaroslav Markl — Praga), *Cele mai vechi izvoare de cîntec popular în vechea Flandră* (Hendrik Daems — Bruxelles), *Izvoare de cîntec popular în Croaţia înainte de 1800. Raport asupra rezultatelor de pînă acum ale cercetării* (Jerko Bezić — Zagreb), *Cercetarea vechilor izvoare de cîntec popular în România* (Nicolae Rădulescu — București), *Straturi vechi în cîntarea populară din Tirolul de sud* (Alfred Quellmalz — Stuttgart), *Cîntarea martirologică în Stiria* (Sepp Walter — Graz).

S-au constatat la toți participanții coincidența și unitatea punctelor de vedere, chiar în laturile de detaliu. Atmosfera generală care a domnit a fost aceea a unei depline înțelegeri reciproce.

Ca proiect pentru activitatea permanentă a grupului au fost propuse trei obiective:

1) întocmirea unui indice bibliografic de izvoare și lucrări;
2) strîngerea la un loc a tuturor relatărilor și mențiunilor;
3) un catalog de tipuri de melodii.

În concluzii s-a adoptat ca program practic de lucru, pînă la următoarea reuniune, strîngerea la un loc a tuturor relatărilor despre muzica populară de pînă la 1500. Acestea vor face obiectul unor referate pe țări în cadrul viitoarei sesiuni de lucru a Grupului, preconizată a avea loc la Praga la începutul anului 1969.

Lucrările reuniunii de la Freiburg vor fi publicate integral într-un volum din seria intitulată „Die Musik im alten und neuen Europa", care va apărea sub auspiciile comitetului de organizare al sesiunii.

În continuarea lucrărilor sesiunii au avut loc vizite de informare științifică la Arhiva germană de cîntec popular (conducător prof. dr. Wilhelm Heiske) și la Institutul de etnografie est-germană (conducător prof. dr. Johannes Künzig); de asemenea, s-a oferit posibilitatea participării la un colocviu în cadrul seminarului de muzicologie al prof. dr. Hans Heinrich Eggebrecht de la Universitatea din Freiburg.

Programul manifestării a fost completat de o excursie la Kaiserstuhl, în cadrul căreia fanfara costumată Niederrimsingen a dat un concert festiv. În cinstea participanților la sesiune a avut loc o recepție la primăria orașului Freiburg.

Reușita sesiunii a fost asigurată din punct de vedere organizatoric general de către dr. Wolfgang Suppan, de la Arhiva germană de cîntec popular din Freiburg, la planificarea internă a lucrărilor contribuind în măsură egală și prof. dr. Benjamin Rajeczky de la Institutul pentru cercetarea muzicii populare al Academiei maghiare de științe din Budapesta.

Nicolae Rădulescu

UN DOCUMENT INEDIT PRIVIND ISTORIA FOLCLORULUI MUZICAL

În Arhivele Statului din Sibiu, fondul Astra, pachetul nr. 53, se păstrează manuscrisul nr. 149/1883, o propunere pentru culegerea folclorului muzical din Transilvania. Deoarece Simeon Popescu, semnatarul acestei propuneri, a fost o personalitate marcantă în cultura noastră, este necesar să înfățișăm pe scurt viața și activitatea sa.

S-a născut în 6/18 august 1848 în Rîpa de Jos. După terminarea studiilor elementare, în satul natal, este trimis la gimnaziul greco-catolic din Blaj, apoi pentru studii superioare la Sibiu și Lipsca. În 1877 își ia diploma de „doctor în teologie și filozofie". Este numit în 1879 profesor de teologie la seminarul arhidiecezan din Sibiu, iar peste 4 ani este hirotonisit preot necăsătorit; bine văzut de toți și apreciat pentru cultura, rîvna și însușirile sale didactice, este ales protopresbiter al Sibiului. În urma unui conflict cu mitropolitul Miron Romanul, pe care îl critică prin cîteva articole în „Tribuna" pentru anumite compromisuri, este suspendat.

Amărît, vine în București, unde era cunoscut de lumea intelectuală prin scrierile sale pe care le publicase; fiind însă urmărit de scrisori calomnioase, nu este bine primit de clerul acestei eparhii.

Cel care-l ajută și-l apreciază este Titu Maiorescu, pe atunci ministrul cultelor și instrucțiunii publice. Acesta îi încredințează suplinirea catedrei vacante de teologie practică de la facultatea de teologie din capitală și catedra de religie și istoria patriei de la școala normală de institutori. În 1890, în urma intrigilor ţesute cu meşteşug de către cei interesaţi, care se vedeau eclipsaţi de activitatea lui didactică, este silit să se retragă, renunţînd la suplinire. În acest scop s-a folosit cuprinsul ,,suspect'' al unei opere pe care o publicase cu 9 ani înainte, la Sibiu, şi de care pînă atunci nu se pomenise nimic. Problema de care se ocupa în această scriere se referea la doctrina despre Sfînta Treime. Tratarea era însă nouă, cum nu se mai scrisese pînă atunci. Însuşi autorul scrie în prefaţă : ,,Sînt încredinţat că această scriere va fi primită de unii cu resimţ, de alţii cu interes. Cu resimţ : întrucît se arată în contra unei doctrine moştenite ; cu interes întrucît oamenilor de ştiinţă le va da prilej a se ocupa de cestiune şi întrucît poate nu li se va arăta destul de lămurit în una sau altă privinţă a o discuta după merit''. Mai departe arată că o scrie ,,pentru desbateri ştiinţifice şi îndreptarea vederilor greşite ce le-au moştenit de la scolastici şi asupra cărora n-au reflectat''.

Cu tot succesul pe care-l avusese la facultate pentru bogăţia sa de cunoştinţe şi talentul său, pentru a pune sfîrşit intrigilor, Simeon Popescu se vede nevoit să-şi dea demisia. Titu Maiorescu i-o primeşte cu următoarele cuvinte : ,,Vă exprim mulţumirile mele pentru talentul pedagogic şi zelul ce l-aţi arătat în tot timpul cît aţi funcţionat la zisa facultate''.

În locul catedrei de teologie ministerul îi încredinţează Biblioteca Centrală. Continuă să predea religia şi istoria patriei la şcoala de institutori, apoi la liceul ,,Gheorghe Lazăr'', pînă la sfîrşitul vieţii. Între 1899 – 1900 a fost profesor şi la Seminarul pedagogic universitar. Ultimii ani sînt plini de mizerie, sărăcie, suferinţe. Moare în 11 februarie 1919.

Simeon Popescu a fost un maestru al catedrei în cel mai înalt înţeles al cuvîntului. Cu căldură şi însufleţire a prezentat problemele de istorie naţională şi cele religioase. S-au sintetizat în el cele trei calităţi esenţiale ale profesorului : pregătire, vocaţie şi ţinută.

Operele lui ies din comun ; pline de profunzime, avînd la bază cultura germană pe care şi-o însuşise, sînt scrise într-un stil limpede, curgător, convingător. Bun cunoscător al limbilor greacă, latină, franceză, orice demonstra era riguros documentat.

Avînd preocupări variate, interesîndu-se de viaţa culturală a poporului, de creaţia şi de lupta sa de eliberare naţională, patriot, Simeon Popescu face o propunere pentru strîngerea într-o colecţie a folclorului muzical transilvănean. Pentru importanţa sa în istoria culturii noastre considerăm necesară publicarea integrală a manuscrisului, care după cîte cunoaştem este inedit.

★

Propunere:

În considerare că unul din tezaurele cele mai preţioase ale poporului român este frumuseţea răpitoare a melodiilor sale, frumuseţe care suscită admiraţia streinilor; *în considerare că aceste melodii ca şi poeziile poporale în variaţiunea lor sînt răsfirate prin toate ţinuturile prin care sînt răsfiraţi românii. În considerare că, pentru indiferentismul ce l-am arătat pînă acum faţă cu comorile dulci ale poeziei, cu melodiile populare* (*doine, colinde, bocitori, cîntece ocazionale*), *aceste melodii, însuşindu-şi-le artiştii streini, trec în lumea mare de melodii originale germane, maghiare etc., făcîndu-se mai pe urmă pretenţiunea că noi le-am împrumutat de la alte neamuri.*

În considerare că pînă nu vom avea aceste melodii imprimate în colecţiuni, de o parte nici înşine nu ştim de ce bogăţii dispunem, de alta nu putem dovedi în faţa streinilor că ceea ce avem răsfirat este al nostru şi numai al nostru.

În considerare că arta originală cu caracter curat românesc se poate desvolta numai pe baza melodiilor ce însuşi poporul românesc a creat în abundenţă, melodii pe care arta trebuie să le aibă la dispoziţie în colecţiune.

În considerare că o colecţiune a acestor melodii se poate face numai de artişti şi cu mari spese; *în considerare că indivizi singuratici, precum ne dovedeşte trecutul, nu se vor afla îndemnaţi a pune la dispoziţia vreunui artist spesele trebuitoare pentru îndeplinirea unei atare colecţiuni*; *în considerare că este de demnitatea şi datorinţa Asociaţiunei transilvane, ca asociaţiune culturală, a face* *tot pentru o dezvoltare solidă nu numai a științei și literaturii în sens strîns, ci și a artelor, cu deosebire a acelora cari stau în strînsă legătură cu literatura (ca muzica cu poezia), și că prin urmare este datoria Asociației transilvane a se îngriji pentru alcătuirea unei colecțiuni exacte a tuturor melodiilor poporale române din Austro-Ungaria, prin care de o parte să ne asigurăm proprietatea, de alta să putem pune bază dezvoltării artei muzicale — propun :*

Onoratul Comitet Central al Asociației române să binevoiască a exopera la adunarea generală proximă a Asociațiunei axerierea [*sic* !] *unui concurs pentru cea mai bună colecțiune de melodii populare române, cu terminul 1 iunie 1886, pe lîngă un premiu de 1000 fl. v.a. — condițiunile speciale de concurs să se lase în chibzuința onor. Comitet Central.*

Ce motive deslușitoare intervin :

1) În ce privește terminul de 1 iunie 1886. Fiind necesitate ca artiștii cari întreprind îndeplinirea Colecțiunei dorite să călătorească prin toate ungherele Ardealului și Ungaria locuite de români, iar călătoriile neputîndu-se face decît în timpul verii, este neapărat de lipsă să li se pună la dispoziție cel puțin două veri : vara anului 1884 și 1885. S-a pus 1 iunie în scop ca colecțiunile săvîrșite în decursul anilor 1884 și 1885 pînă la 1 iunie 1886 să se poată aranja în sisteme și nota, iar de la acel termen pînă la ținerea adunării generale a Asociațiunei să se poată și raporta adunărei generale.

De altminteri observ la acest loc că eu n-aș avea nimic contra dacă terminul de concurs s-ar prelungi cu un an sau doi, punîndu-se în loc de 1 iunie 1886 — 1 iunie 1887 sau 1888.

2) În respect la premiu. O călătorie ca cea în scopul unei colecțiuni a tuturor melodiilor poporale este împreunată cu mari spese. Pe lîngă spesele de drum dacă considerăm și piarderea timpului de cel puțin 1/2 an și apoi lucrarea însuși, 1000 fl. v.a. este un premiu de tot modest. Chiar încincit și încă nu s-ar putea zice că este prea mare în fața scopului și a ostenelilor ce se cer spre ajungerea lui. Mijloacele bănești însă de cari poate dispune Asociațiunea transilvană cred că nu-i vor permite a se ridica peste minimum de sus.

3) Ce privește condițiunile de concurs : cum să se aranjeze melodiile, să se introducă pe lîngă melodii și texturile de poezie care stau în legătură cu melodiile respective, să se indice ținutul (orașul, satul) în care s-a colectat și eventual în notă numele aceluia după cum s-a scris ș.a., cred că este mai bine a se lăsa în buna chibzuială a onor. Comitet Central.

În sfîrșit, sunt de părere ca această propunere, așa cum se prezintă ca motivată, onor subcomitet s-o transpune onor Comitet Central cum va afla mai convenabil.

Sibiu, în 13 octombrie 1882
Simeon Popescu

Ion Drăgoescu și Lia Stoica-Vasilescu

BÉLA BARTÓK, *RUMANIAN FOLK MUSIC, VOLUME I: INSTRUMENTAL MELODIES* (XLVII + 704 p.); *VOLUME II: VOCAL MELODIES* (XXXIV + 756 p.); *VOLUME III: TEXTS* (CVIII + 662 p.), Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

Trei volume impunătoare de peste 2300 de pagini, cuprinzînd 2555 de melodii, 1752 de texte poetice, ample prefețe și introduceri, cu un bogat aparat, ne prezintă materialul folcloric încă inedit cules de Béla Bartók între anii 1908 și 1917. Cu excepția monografiilor închinate

Maramureşului [1] şi colindelor [2], colecţia de faţă include şi culegerea din Bihor [3], complet revizuită după o migăloasă retranscriere a înregistrărilor fonografice respective, precum şi melodiile publicate în cuprinsul unor diverse scrieri de mai mică întindere [4].

Un cuvînt înainte al lui Victor Bator, fondatorul şi fostul director al ,,Arhivelor Béla Bartók" din New York, ne dezvăluie avatarul colecţiei de faţă, munca neistovită a lui Bartók, pînă în ultimul an al vieţii, pentru o redactare cît mai desăvîrşită a lucrării. Culegerea şi studierea muzicii populare au fost, după spusele lui, ,,lucrul cel mai important care face ca viaţa să merite a fi trăită". A încheiat volumul al treilea în 1945, abia cu şase luni înainte de a se stinge (25 septembrie 1945).

Lăsînd la o parte unele aserţiuni, privind problema formării conştiinţei naţionale a poporului român, fără rost în contextul lucrării de faţă, pe deasupra eronate, pare-se din pricina unei documentări insuficiente, socotim de folos să reţinem din acest cuvînt înainte un fapt important pentru folcloristica noastră. Este vorba de rolul pe care l-a jucat în pregătirea pentru tipar a colecţiilor de muzică populară românească ale lui Bartók şi Constantin Brăiloiu, ,,unul dintre cei mai proeminenţi cercetători de folclor ai timpurilor noastre", cum îl caracterizează marele muzician maghiar în prefaţa primului volum.

Sfătuit de muzicologii Otto Gombosi şi Paul Henry Long de la universităţile Harvard şi Columbia, precum şi de binecunoscutul dirijor Ernest Ansermet, Victor Bator l-a solicitat pe Const. Brăiloiu, la 14 februarie 1952, să îngrijească editarea întregului material românesc publicabil. Răspunsul a fost entuziast, dar şovăitor : asigurarea izvoarelor literare şi tehnice necesare unei asemenea operaţii era dificilă. După două îndelungate convorbiri purtate la Paris, Brăiloiu este gata să studieze manuscrisele şi să facă recomandări asupra publicării lor. La 9 decembrie 1953, Peter Bartók îi predă materialul existent : ,,un geamantan de hîrtii, în care sînt multe lucruri mişcătoare", spune Brăiloiu într-o scrisoare trimisă scriitorului acestor rînduri (Geneva, 11 iulie 1957). O nouă întrevedere Bator — Brăiloiu (în iunie 1955) nu înlătură dificultăţile colaborării, îngreunată — scrie Bator — şi de starea precară a sănătăţii etnomuzicologului român. Mai mult de o sută de scrisori ale lui Brăiloiu, cele mai multe de cîteva pagini, pline de nenumărate întrebări şi îndoieli la care trebuia răspuns, l-au determinat pe V. Bator să angajeze în iulie 1955 un expert muzicolog, în persoana d-lui Benjamin Suchoff, spre a ţine legătura cu folcloristul român. Cînd peste trei ani (nu patru, cum scrie V. Bator) Brăiloiu s-a stins, dl. B. Suchoff ,,era bine introdus în temă şi a luat sarcina editării în mîinile sale experte şi eficiente".

În mai multe scrisori, Brăiloiu ni s-a plîns de greutăţile pe care le-a întîmpinat colaborarea sa cu ,,Arhivele Béla Bartók" : ,,Cu tipărirea lucrărilor lui Bartók merge foarte greu. Am sfîrşit Colindele, dar la New York, nu ştiu de ce, dl. însărcinat cu publicaţiile nu o ia din loc" (Geneva, 11 iulie 1957). ,,Editarea (şi reeditarea) lucrărilor lui Bartók merge foarte alene, mai mult sfaturi şi întrebări spuse peste apa lată, cu pierderi nesfîrşite de timp "(Paris, 14 octombrie 1957). ,,Nu sînt nicidecum « cu totul prins » de culegerile lui Bartók, ci dimpotrivă întristat de încetineala americanilor, datorită în parte grelei înţelegeri prin scris de la mari depărtări, dar în parte de neînţeles" (Paris, 29 noiembrie 1957). ,,În sfîrşit e gata volumul Colindele lui Bartók, cu care domnii de peste apă au zăbovit foarte mult. Nu ştiu cînd va ieşi. Mă apuc de Maramureş" (Paris, 27 februarie 1958).

---

[1] *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923 (365 melodii). Editorii intenţionează să o republice ca volumul V al colecţiei de faţă.

[2] *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Viena, Universal Edition, 1935 (484 melodii). Editura şi-a propus să o publice, împreună cu textele poetice — încă inedite —, ca volumul IV al colecţiei de faţă.

[3] *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, Academia Română, 1913, (371 melodii).

[4] Cele mai multe adunate în volumul : Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, cu o prefaţă de Zeno Vancea, Bucureşti, ESPLA, 1956.

Publicarea volumelor de faţă a fost dusă la bun sfîrşit de dl. dr. Benjamin Suchoff, muzicolog şi profesor de teoria muzicii la Şcoala de muzică din Long Island (New York). Prefeţele scrise de d-sa, la fiecare din cele trei volume, dovedesc sîrguinţa şi migala cu care a lucrat. Examinarea atentă a manuscriselor i-a îngăduit să facă o seamă de precizări şi să aducă multe întregiri şi îndreptări materialului. Contribuţia sa este remarcabilă.

În ampla sa introducere, Bartók ne mărturiseşte că a pregătit materialul românesc pentru tipar încă de mult. În anul 1933 a constatat însă că transcrierile muzicale nu erau îndestulător de exacte. Se impunea, pe de o parte, revizuirea fundamentală a acestora — dacă nu o retranscriere a documentelor sonore —, iar pe de altă parte clasarea sistematică a întregului material, precum şi pregătirea lui pentru tipar. Şi-a dat lămurit seama că îi era peste putinţă să facă singur toate aceste operaţii, care pe deasupra trebuiau începute concomitent. A găsit un ajutor de nădejde în Jenö Deutsch, un fost elev. La finele lui martie 1940, două treimi din materiale erau gata. Le-a luat cu el în S.U.A., cu ocazia primei sale călătorii peste ocean în decursul războiului. Le-a reprodus prin litografiere, spre a le feri de o eventuală pierdere. Ultima treime a terminat-o în octombrie 1940, la Budapesta. A adus-o şi pe aceasta în S.U.A. N-a putut însă să o multiplice imediat. A revăzut-o în mai multe rînduri şi a descoperit o seamă de lipsuri pe care le-a îndreptat. Ca urmare, după spusele lui Bartók, vol. II, de la p. 305, este în general scutit de greşeli supărătoare. Pentru vol. I şi pentru vol. II, p. 1—304, este necesar să se consulte notele respective. Este folositor ca îndreptările să fie făcute pe volum înainte de a se începe studiul, spre a se evita orice confuzii.

Autorul precizează că ar fi dorit să prezinte acest material într-o formă impecabilă, pe potriva „valorii sale fără preţ”. Împrejurările vitrege din ultimii ani ai vieţii l-au împiedicat, silindu-l să zorească terminarea lucrării într-o atmosferă neprielnică.

Cu lipsa de cruţare faţă de sine pe care i-o cunoaştem, Bartók arată scăderile pe care munca sa de cercetător al muzicii populare româneşti le-a cunoscut, îndeobşte la primele ei începuturi : nu a examinat muzica populară ca pe un fenomen viu, cu o privire specială asupra faptului că ea este o formă de expresie a vieţii unei comunităţi. El arată de asemenea lacunele pe care le prezintă colecţia : materialul cules din judeţele Alba, Arad, Severin, Someş şi Cluj este din păcate redus, în vreme ce din Făgăraş, Sibiu, de pe Tîrnave, din Năsăud, Sălaj şi din cea mai mare parte a Sătmarului lipseşte cu desăvîrşire. Autorul precizează însă — şi în ceea ce ne priveşte îi dăm dreptate — că, în ciuda acestor lipsuri, lucrarea de faţă este, pînă acum, cea mai bogată colecţie tipărită de melodii populare româneşti transcrise după înregistrări cu cea mai mare precizie omenesc posibilă. Primul volum, bunăoară, este cea dintîi colecţie masivă de melodii instrumentale clasate pe baza structurii lor muzicale, cea dintîi care cuprinde muzică cu „structură motivică” (de formă liberă) de dimensiuni mari, cea dintîi care cuprinde un număr mare de melodii din bucium şi peste o sută de piese din cimpoi. Aş adăuga că este cea dintîi colecţie de folclor muzical românesc în care un muzician s-a ocupat atît de coregrafie, întovărăşind descrierea cu schiţe prevăzute cu simboluri menite să noteze formaţiile de dans, cît şi de textele poetice, pe care le-a clasat separat după cuprins.

Materialul l-a cules exclusiv de la ţărani şi de la cei care reprezentau o parte esenţială din viaţa muzicală a satului — lăutarii săteşti. A căutat să lucreze cu informatori a căror execuţie nu era înrîurită de oraş sau de cor. Femeile s-au dovedit mult mai bune păstrătoare de folclor decît bărbaţii, care se deplasează adesea. Acelaşi fenomen l-a constatat la maghiari şi la slovaci. Nu s-a ferit să culeagă şi piese de largă circulaţie, chiar dacă erau de obîrşie orăşenească sau străină, deoarece scopul unei culegeri este să dea o imagine cît mai cuprinzătoare a muzicii populare din fiecare ţinut, a întregii muzici pe care oamenii de la ţară o folosesc spontan ca expresie a instinctului şi simţirii lor muzicale.

Primul volum cuprinde 1115 melodii instrumentale, culese din 77 de localităţi din fostele judeţe Alba, Arad, Bihor, Cluj, Hunedoara, Mureş, Satu-Mare, Severin, Someş, Timiş, Torontal şi Turda. Le-a orînduit în cinci categorii după funcţia melodiilor : *Clasa A* : melodii de joc cu formă fixă ; *Clasa B* : melodii de joc cu formă liberă ; *Clasa C* : melodii cu text cîntate din instrumente ; *Clasa D* : cîntece de nuntă (fără jocuri) ; *Clasa E* : muzică din bucium (plus imitaţiile acestuia la alte instrumente). Fiecare clasă este împărţită în mai multe subclase, iar acestea în mai multe grupe, pe principiul de la simplu la complex. *Clasa A*, bunăoară, se împarte în patru subclase : melodii cu secţiuni formate din cîte două măsuri de 2/4 ; melodii cu secţiuni formate din cîte patru măsuri de 2/4 etc. *Subclasa I*, de pildă, se împarte în patru grupe : *Grupa 1* : melodii de două rînduri ; *Grupa 2* : melodii de trei rînduri, cu cezura principală la finele primului rînd ; *Grupa 3* : melodii de trei rînduri, cu cezura principală la finele celui de-al doilea rînd, şi *Grupa 4* : melodii de patru rînduri. Ş.a.m.d.

Clasarea se bazează : a) pe finala fiecărei secţiuni ; b) pe ambitus. Cînd este necesară o clasare mai precisă s-a ţinut seamă şi de finala primei jumătăţi a fiecărei secţiuni. Melodiile de joc cu structură nedeterminată (*Clasa B*) sînt orînduite după felul dansului, localitate, informator. Motivele, reduse la osatura lor, au fost sistematizate într-un tabel aparte (motive de două măsuri 2/4, motive de patru măsuri 2/4). Nu a găsit nici un criteriu de clasare pentru melodiile din *Clasele D* şi *E*.

Alegerea unei finale unice (*sol*^{1}) întîmpină greutăţi la muzica instrumentală, datorită tehnicii specifice unor instrumente, în primul rînd a viorii. Pentru aceste motive autorul lasă notaţiile de vioară în acordajul firesc al instrumentului. Transpune melodiile de cimpoi pe *sol*^{1}, pe care-l ia drept sunet fundamental (în loc de *do*), deoarece finala pieselor de cimpoi este de regulă *sol*^{1} sau *la*^{1} (cu transcrierea transpusă) ; transpoziţia mentală nu va fi în acest caz dificilă. Fluierele, drîmba, buciumul (şi tilinca în altă publicaţie) le-a transpus de asemenea cu finala în *sol*^{1}. Bartók a însemnat însă înălţimea absolută la care i-au fost cîntate melodiile, atît cele instrumentale, cît şi cele vocale.

Este important să subliniem faptul că Bartók atrage luarea-aminte că finala (*tonus finalis*) nu trebuie înţeleasă mecanic. Trebuie ştiut că sunetul cu care se încheie o melodie oarecare nu este întotdeauna finala propriu-zisă, „finala structurală" cum precizează el. Mecanismul clasării muzicii instrumentale, ca şi a muzicii vocale (vol. II), merită să fie supus la o analiză minuţioasă, care nu-şi află loc în cuprinsul unei simple recenzii ca cea de faţă. Aceasta cu atît mai mult cu cît în folcloristica noastră problema clasării materialelor muzicale este încă deschisă.

Ocupîndu-se de caracteristicile muzicale ale materialului, Bartók se referă la ritm, la particularităţile structurale şi la melodiile cu text cîntate din instrumente. În ceea ce priveşte ritmul, autorul socoteşte că el se reduce la un model-schemă alcătuit din patru optimi de fiecare măsură : opt măsuri în formele mai scurte şi şaisprezece măsuri în formele mai lungi. Acest schelet ritmic este prefăcut în felurite combinaţii de optimi şi şaisprezecimi, ca şi în diferite înfăţişări ale trioletului de pătrime. Un tabel detaliat indică piesele în „ritm bulgăresc" (în total 69 de piese).

Instrumentele muzicale populare (vioara, fluierul, tilinca, cimpoiul, buciumul, drîmba, toba) sînt descrise cu o seamă de amănunte utile înţelegerii materialului muzical.

Introducerea se încheie cu o listă a pieselor presupuse de origine străină (25 de piese), date despre cîţiva informatori, explicarea semnelor diacritice folosite în cuprinsul notaţiilor muzicale, tabelul localităţilor din care a fost cules materialul (repartizarea acestuia, la fiecare localitate în parte, în categoriile de clasare adoptate, totalul pe sat, totalul pe judeţ şi totalul general), o bibliografie şi erata (cu mai multe indicaţii privind o mai judicioasă clasare a unora din melodii). Alte adaosuri şi corecturi ne sînt semnalate în prefaţa îngrijitorului colecţiei dl. dr. Benjamin Suchoff.

În apendice găsim un tabel sistematic de motive muzicale, extrase din materialul *Clasei B*, şi trei notaţii ale unor melodii culese de C. Brăiloiu de la un cimpoier din comuna Beciu, jud. Buzău, şi înregistrate pe disc. Volumul se încheie cu note asupra melodiilor şi cu un indice de nume şi material.

Volumul al doilea cuprinde 1440 de melodii vocale, culese din 113 localităţi, din aceleaşi judeţe ca şi melodiile instrumentale, la care se adaugă şapte piese din Maramureş. Le-a orînduit în zece categorii : *Clasele A—F* : neceremoniale (*A* : melodii parlando ; *B* : melodii în tempo giusto ; *C* : cîntece de joc ; *D* : melodii în tempo giusto cu ritm punctat ; *E* : melodii cu structură nedeterminată ; *F* : ,,cîntece lungi") ; *Clasa G* : cîntări funebre ; *Clasa H* : cîntece de nuntă ; *Clasa I* : cîntece de recoltă ; *Clasa J* : cîntece de invocat ploaia. Aidoma melodiilor instrumentale, clasele melodiilor vocale se împart, la rîndul lor, în subclase (melodii izometrice, eterometrice ; cu structură definită, cu structură nedefinită), iar acestea în grupe (după numărul de rînduri melodice şi după locul şi treapta cadenţei principale, cezura, şi a cadenţelor secundare).

Capitolul privitor la ,,caracteristicile muzicale ale materialului", din cuprinsul introducerii, prilejuieşte din nou autorului o definire a ceea ce continuă să numească ,,dialecte muzicale", şi anume : 1. *Dialectul bihorean*, 2. *Dialectul Hunedoara — Alba*, 3. *Dialectul Banatului*, 4. *Dialectul Cîmpiei* şi 5. *Dialectul Maramureşului*. O seamă de consideraţii sînt destinate, rînd pe rînd, melodiilor din clasele enunţate. Urmează apoi cîteva însemnări asupra terminologiei populare, despre relaţiile text—melodie şi anumite particularităţi ale execuţiei (compensaţia ritmică, ritmul bulgăresc, pseudoanacruza, întreruperea cuvintelor, respectiv a silabelor, şi ,,înghiţirea" acestora, ,,ruperea" vocii, silabizaţia consoanelor, sunete ,,sughiţate", texte ,,bîlbîite", cîntarea pe voci, simţul înălţimii, incertitudinea intonaţiei şi simţămîntul structurii melodice). Cele cuprinse în acest interesant capitol, ca şi cele cuprinse în capitolul următor, destinat concluziilor, merită, de asemenea, cu prisosinţă, o analiză critică aparte.

Introducerea este întregită cu trimiteri la variante româneşti din alte publicaţii, o listă provizorie a variantelor străine : ungureşti, sîrbo-croate şi bulgare (cu totul 53 de melodii), observaţii asupra unor regiuni, sate şi cîntăreţi, explicarea semnelor diacritice, tabelul localităţilor din care provine materialul (sistematizat în acelaşi chip ca cel din volumul anterior), bibliografia şi erata. Apendicele aduce o seamă de variaţii la cîteva melodii din volum şi notaţiile a cinci melodii culese de Brăiloiu din Crînceşti —Bihor (2) şi Drăguş — Făgăraş (3) şi înregistrate pe disc. Ca şi vol. I, şi acesta se încheie cu note privitoare la melodii şi cu un indice. În prefaţa d-lui Suchoff găsim alte întregiri şi îndreptări.

Volumul al treilea este precedat şi el de o prefaţă a îngrijitorului colecţiei, în care găsim, între altele, o bogată addenda şi corrigenda, şi de introducerea autorului. Acesta aduce bogate observaţii asupra tehnicii versificaţiei, asupra refrenelor, asupra relaţiei dintre folclorul urban şi cel rural şi asupra textelor privite ca expresie a simţămintelor şi caracterelor colectivităţii săteşti. Se dau o listă de variante publicate, o bibliografie, o addenda şi o erată.

Textele poetice sînt clasificate după cum urmează : *A. Cîntece de iubire*, I Subiect : persoană feminină ; obiect : persoană masculină (1. Descriere, 2. Dor, 3. Tristeţe, 4. Gelozie, 5. Neîncredere, 6. Despărţire paşnică, 7. Părăsită, 8. Blesteme, 9. Respingîndu-l, 10. Părăsindu-l, 11. Amintind trecutul, 12. Greu de plăcut, 13. Infidelitate, 14. Alegere, 15. Blestemarea despărţitorilor, 16. Condiţii imposibile, 17. Farmece, 18. Batjocură, 19. Diverse), II Subiect : persoană masculină ; obiect : persoană feminină (subclasarea urmează aceleaşi puncte ca mai înainte cu o mică deosebire : 19. Nevastă urîtă sau rea, 20. Femeie măritată, 21. Diverse). III Subiect şi obiect : persoană masculină şi feminină (1. Idilă, 2. Argumente, 3. Refuzînd a se despărţi, 4. Nu mai este dragoste, 5. Despărţire, 6. Bărbat şi nevastă, 7. Diverse), IV Dragoste (în general) (1. Meditaţie, 2. Nefericire în dragoste, 3. Diverse), *B. Cîntece de jale*, I Subiecte variate (1. Meditaţie, 2. Prea multă durere, 3. Eu sînt cea mai îndurerată fiinţă, 4. Copleşit(ă) de durere, 5. Asemănare, 6. Contrast, 7. Amintind trecutul, 8. Mustrare către mamă, 9. Blesteme, 10. Păsările mi-au prezis soarta, 11. Sărăcie, 12. Bătrîneţe, 13. Diverse), II Departe de casă (1. Părăsind casa, 2. Părăsind cu tristeţe, 3. Luînd rămas bun, 4. Mergînd în America, 5. Plîngeri din străinătate), III Nevasta plîngîndu-se de căsnicie (1. Plîngeri generale, 2. Mustrări către părinţi, 3. Plîngeri despre soacră şi socru, 4. Plîngeri despre soacră şi bărbat, 5. Plîngeri despre bărbat, 6. Amintind viaţa de fată, 7. Diverse), *C. Cîntece cătăneşti* (1. Recrutare şi plecarea în cătănie, 2. Mustrări de mamă, 3. Viaţa în cătănie, 4. Pe cîmpul de luptă, 5. Întoarcerea acasă, 6. Diverse), *D. Moarte*, *E. Înțelepciune lumească*, *F. Natură* (1. Păsări, 2. Plante, 3. Codrii), *G. Batjocură* (1. Către fete, 2. Către feciori, 3. Către femei, 4. Către bărbați, 5. Către țigani), *H. Cîntece glumețe*, *I. Cîntare*, *J. Cîntece de chef*, *K. Strigături* (1. Texte despre jocuri, 2. Texte în legătură cu jocul), *L. Kryptadia* (*Obscene*) (1. Omul vorbește, 2. Despre oameni, 3. Omul despre muiere, 4. Omul către o muiere, 5. Omul şi muierea stau de vorbă, 6. Glume către muieri, 7. Despre moşi şi babe, 8. Diverse), *M. Enumerarea în cîntece*, *N. Despre oameni răi*, *O. Împotriva autorității*, *P. Cîntece hoțești*, *Q. Cîntece de temniță*, *R. Subiecte diferite*, *S. Texte țigănești*, *T. Texte epice*, *U. Cîntece de cununie*, *V. Paparude*, *W. A secerii*, *X. Cîntece de jelire*, I Bocete (1. Pentru tată, 2. Pentru mamă, 3. Pentru fiu, 4. Pentru fiică, 5. Pentru copii, 6. Pentru frate, 7. Pentru soră, 8. Pentru soț, 9. Pentru soție. (?), 10. Fragmente, 11. Travestii (Parodii), II Zorilor, III A bradului, IV Hora mortului, La priveghi, *Y. Apendice*, I Adăugiri, II Improvizații, III Însemnări personale. Urmează o enumerare a refrenelor, întîi cele fără un înțeles definit, apoi cele cu înțeles definit (clasate, după formă, în nouă categorii) și refrene alternante care dau rimă (adică refrene care se modifică de la o strofă melodică la alta în funcție de conținutul acestora şi de rimele vecine).

Lăsăm specialiştilor să se pronunțe asupra acestei laturi a activității lui Bartók. De asemenea, asupra traducerii textelor în limba engleză, făcută de dl. Eugen C. Teodorescu, scriitor american de origine română.

Volumul se încheie cu un glosar, un tabel de refrene sîrbo-croate (? !), note la texte, un tabel de concordanță a numerelor melodiilor cu numerele de text (după ce la fiecare text s-a indicat numărul melodiei respective) și un indice de nume și material.

Materialele folclorice cuprinse în aceste trei volume, notațiile muzicale, care „ating vizibil, pe alocurea, ultimele posibilități ale portativului și ale metronomului", ca şi textele poetice „caligrafiate cu grijă de școlar cuminte" — ca să întrebuințăm cuvintele lui C. Brăiloiu —, tipărite în facsimil, amplele introduceri, veritabile studii, cu bogatul aparat care le întovărășește, impun respect și admirație.

Pe marginea acestei impunătoare colecții socotim folositor să însemnăm cele ce urmează, cu riscul de a repeta unele din observațiile pe care le-am făcut cu cîțiva ani în urmă[5].

1. Bartók s-a dedicat exclusiv folclorului țărănesc, deși nu găsea lipsită de valoare muzica populară orășenească.

2. S-a preocupat îndeaproape de problema clasificării cîntecelor populare. A elaborat un sistem pe care l-a perfecționat fără contenire, tot timpul vieții sale (vol. I, p. 7—15, vol. II, p. 7—12). Este prematur să se judece roadele clasificării adoptate de Bartók, înainte ca materialul să fie riguros studiat. Totuşi, în cazul folclorului românesc, dat fiind conținutul melodic şi ritmic atît de variat, adoptarea unei finale unice, chiar „structurală", ca şi orînduirea melodiilor după structura formală, constituie la un moment dat o piedică în adunarea la un loc a tuturor variantelor melodice. Problema găsirii unui sistem de clasare mai potrivit este, după cum am mai arătat, deschisă.

3. Bartók afirmă că *Zorile* se cîntă doar în Banat, în vreme ce *Cîntecul bradului* se cîntă doar în Hunedoara (vol. II, p. 27). În realitate, amîndouă cîntările pot fi întîlnite atît în Banat, cît şi în Hunedoara.

4. Bartók nu a dat peste cîntece de leagăn, deși în regiunile pe care le-a cutreierat asemenea cîntece există, fie că textele de legănat se cîntă pe melodii anume, fie pe melodii de doină sau de cîntec.

5. Din cercetările întreprinse în ținuturile în care a cules Bartók s-a constatat existența cîntecelor şi jocurilor de copii, pe care — potrivit spuselor lui — nu le-a putut descoperi (vol. II, p. 28).

---

[5] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958.

6. Lui Bartók i-au scăpat şi alte genuri mai mărunte şi mai puţin însemnate : cîntece ceremoniale de clacă şi de şezătoare, cîntecele de Sf. Toader pentru creşterea părului etc. El este însă pînă astăzi singurul descoperitor al unui interesant cîntec instrumental ceremonial de Paşte, cîntat de femeile şi fetele din unele sate ale Bihorului din drîmbă (vol. I, nr. 632 şi 633).

7. Influenţa şcolii şi a corurilor nu este chiar aşa de ,,distrugătoare'' asupra stilului de execuţie, cum pretinde Bartók (vol. I, p. 4—5). De altminteri, el recunoaşte că a găsit informatori care deşi au trecut prin şcoli nu au fost afectaţi de vreo influenţă orăşenească păgubitoare cîntării autentic populare.

8. În zilele noastre sînt tot mai rare cazurile cînd jocul se desfăşoară în sunetele fluierului sau cimpoiului (vol. I, p. 16, 18, 23, 51, 52). Locul instrumentelor propriu-zis populare l-au luat aproape peste tot instrumentele profesionale lăutăreşti, în primul rînd vioara, apoi viola, violoncelul, contrabasul şi felurite instrumente de suflat. Totodată, tendinţa înjghebării unor tarafuri tot mai mari şi mai bogate prinde cheag pe zi ce trece în satele Transilvaniei.

9. Strigături cîntate pe o formă simplificată a melodiei instrumentale de joc, cu care se împletesc într-o pitorească eterofonie, aidoma ,,descîntecelor'' bihorene (vol. I, p. 53), se întîlnesc şi în Ţara Oaşului, unde sînt numite ,,ţîpurituri''.

10. Bănuim că ceea ce l-a determinat pe Bartók să stăruie asupra unor deosebiri pe care le socotea esenţiale între ,,dialectul Maramureşului'' şi celelalte arii folclorice se datoreşte faptului că a înglobat ,,hora lungă'' în acest ,,dialectul muzical'' (vol. II, p. 24). Într-adevăr, deosebirile dintre ,,hora lungă'' (doina propriu-zisă) şi cîntecele propriu-zise sînt foarte mari. Ele se explică prin faptul că doina, pe de o parte, şi cîntecele, pe de altă parte, sînt genuri muzicale deosebite, care au luat naştere şi s-au dezvoltat în condiţii istorice deosebite. În vreme ce cîntecele propriu-zise se deosebesc suficient de la un ţinut al ţării la altul pentru ca să alcătuiască ,,dialecte muzicale'' regionale bine conturate, doinele propriu-zise (între care şi ,,hora lungă'') sînt foarte unitare : de fapt ele aparţin unui stil de cîntare omogen, ce cuprinde abia cîteva tipuri relativ puţin diferenţiate, care pe alocurea au prins o oarecare culoare locală.

11. Ipoteza originii arabo-persane a ,,horei lungi'' stăruie (vol. II, p. 24—25, 37). Bartók subliniază că în afara Maramureşului şi a Sătmarului de nord-vest (Ţara Oaşului) nu a găsit nici o urmă a acestei melodii în celelalte ţinuturi pe care le-a cercetat, cu excepţia unor variante indiscutabile aparţinînd povestirii muzicale instrumentale a ciobanului care şi-a pierdut oile şi a unei melodii de acest fel culese de C. Brăiloiu în judeţul Făgăraş şi pe care o publică în apendice. Nu cunoaşte melodii de tipul ,,horei lungi'' în folclorul bulgăresc şi sîrbo-croat, care se pare că nu a cunoscut niciodată acest tip. Aceste goluri ce nu pot fi explicate — spune dînsul — îngreuiază oarecum ipoteza obîrşiei orientale a ,,horei lungi''.

În afară de ţinuturile amintite (Maramureş, nord-vestul Sătmarului, Făgăraş), la care se cuvine să adăugăm Oltenia, Muntenia, Moldova şi Dobrogea — cu prilejul unei vizite la Bucureşti, la Arhiva de folclor a Societăţii Compozitorilor Români, Bartók a constatat existenţa doinei propriu-zise şi în aceste ţinuturi —, cercetările atestă existenţa unor cîntări de tipul ,,horei lungi'' în Bucovina, Năsăud, pe Someş şi Mureş, pe Tîrnave, în Ţara Bîrsei şi Sibiu ; urme ale ei au fost descoperite în Banat şi în ţinuturile ardeleneşti învecinate, mai ales în forme instrumentale. Aceasta dovedeşte că odinioară acest stil melodic a fost cunoscut tuturor românilor.

S-a constatat totodată existenţa unor cîntări asemănătoare la aromâni, în Macedonia iugoslavă, la albanezi, greci şi bulgari. Iată că golurile semnalate de Bartók sînt umplute, dar problema obîrşiei doinei propriu-zise (deci a ,,horei lungi'') este încă departe de soluţionare. Rămîne încă de văzut care este filiaţia reală a acestui stil melodic, deoarece cercetările mai noi au descoperit melodii înrudite în întreg cercul turco-perso-arab, în Azerbaidjan, Uzbekistan, India, Indochina, Indonezia, Tibet, în unele regiuni din China de miazănoapte şi în Mongolia. Rămîne în sarcina cercetărilor viitoare să lămurească dacă poate fi vorba de o uriaşă răspîndire a unui anumit tip de cîntare sau dacă melodii asemănătoare au putut fi create concomitent de popoare diferite, aflate în condiţii de dezvoltare asemănătoare.

12. Bartók a despărţit povestea muzicală a ciobanului care şi-a pierdut oile în cele două părţi componente, pe care le-a clasat aparte : doina sau cîntecul care exprimă întristarea ciobanului între cîntece (în cazul melodiilor instrumentale nu a creat o categorie aparte pentru melodiile de tipul „horei lungi", aşa cum ar fi fost de dorit şi cum a făcut în cazul melodiilor vocale), iar jocul care-i tălmăceşte bucuria, cînd şi-a găsit turma, între jocuri (vol. I, p. 41, 42, 55, 56). Evident, din punct de vedere strict muzical, nu este rău cum a procedat autorul. Era poate totuşi mai bine să se fi ţinut seamă de conţinutul acestei piese şi variantele respective să fi fost clasate aparte. O seamă de trimiteri puteau indica cu exactitate locul în care melodiile componente ale fiecărei piese se pot încadra între doine sau cîntece, respectiv între jocuri.

13. Bartók precizează că structura pentatonică a scărilor se observă şi în zonele Bihor, Hunedoara — Alba şi Banat. Caracterul pentatonic al „dialectului Cîmpiei" îl pune însă hotărît în legătură cu muzica populară maghiară (vol. II, p. 18—20). S-a făcut dovada — şi cercetările lui Brăiloiu stau mărturie — că la o seamă de fapte folclorice (între care şi pentatonicul) nu se poate atribui o patrie oarecare. Ele s-au ivit şi s-au dezvoltat pe alte baze decît împrumutul şi înrîuririle unor popoare asupra altora.

14. În ceea ce priveşte „ritmul punctat", pe care Bartók îl crede de obîrşie maghiară (vol. II, p. 23, 24, 31, 37), însemnăm că cercetările făcute în Maramureş şi în alte părţi ale Transilvaniei de miazănoapte (Cluj, Năsăud, Mureş) au dovedit o mare frecvenţă a cîntecelor în care acest ritm este înlocuit cu cel „moale", bazat pe combinaţiile iambului cu troheul. Melodii bazate pe jocul iamb — troheu (întîlnit şi in numeroase colinde) se găsesc şi în provinciile din sudul Carpaţilor. Pe deasupra, aşa cum arată şi Bartók, analiza melodiilor cu ritm punctat dovedeşte că „majoritatea" lor sînt „evident creaţii româneşti independente". În lumina acestor fapte, s-ar putea ca ritmul punctat pe care îl îmbracă uneori aceste melodii, îndeobşte în nordul ţării, să fie o influenţă a cîntecelor maghiare sau slovace cu ritm punctat, care au pătruns în Maramureş fie prin ruteni, cum presupune Bartók, fie pe altă cale încă necunoscută. În acest chip unele din cîntecele originale bazate pe jocul iamb — troheu s-au îmbogăţit cu un nou element de expresie : punctarea. Totodată, patrimoniul românesc de cîntece a sporit prin împrumutul unor melodii slovace sau maghiare de acest tip.

15. Nici „ritmului bulgăresc", cum continuă să-l numească Bartók (vol. I, p. 43—45, vol. II, p. 31—32), nu i se poate atribui o anume patrie. Constantin Brăiloiu, care l-a numit tocmai din acest motiv „aksak", cu un termen împrumutat muzicii orientale, ne învaţă că el este cunoscut, în afară de România şi Bulgaria, în tot Balcanul, în Spania, Ţările de Jos, Elveţia, în Africa de nord, în Turcia, Afganistan, Ceylon, Borneo şi, mai mult, în teatrul balinez, în opera şi teatrul chinezesc de păpuşi. Credem că Bartók greşeşte cînd socoteşte că acest ritm ar fi o simplă derivaţie a ritmului obişnuit, simetric, de 2/4.

Între popoare vecine se produc în mod firesc schimburi de melodii. O seamă de jocuri în ritm aksak pot fi întîlnite bunăoară atît ca variante româneşti, cît şi ca variante bulgăreşti. Cu toate acestea nu credem că se poate susţine teza lui Bartók că prezenţa acestui ritm pe teritoriul românesc se datoreşte în chip neîndoios influenţei bulgăreşti. Existenţa lui în colinde şi în numeroase cîntece de joc şi jocuri, în toate provinciile ţării, pe care Bartók nu le-a cunoscut (deşi unele cîntece de joc, de pildă, se pot întîlni în zonele cercetate de el din Banat şi Transilvania), ca şi larga răspîndire în lume a acestui sistem ritmic, nu pledează în susţinerea unei afirmaţii de acest gen.

După pilda folcloriştilor bulgari, Bartók notează melodiile în aksak în măsuri ale căror fracţii indică nu timpii, ci subdiviziunile lor. În lumina cercetărilor lui Brăiloiu asupra esenţei acestui sistem ritmic, asemenea „măsuri" se dovedesc nepotrivite.

16. Ritmul safic (două optimi, pătrime, doime) nu este cîtuşi de puţin un corp străin în folclorul românesc (vol. II, p. 22). El poate fi întîlnit destul de frecvent în genuri şi regiuni

diferite. După cum sîntem informaţi, C. Brăiloiu a rostit o simplă bănuială în acest sens şi nici aceea cu atîta hotărîre.

17. Cîntarea pe voci, pe care Bartók a găsit-o doar în comuna sa natală Sînnicolaul Mare şi sporadic la Foeni (vol. II, p. 34—35), cunoaşte o răspîndire mult mai mare în satele din partea de sud şi sud-vest a Banatului. Obîrşia acestui fel de cîntare nu poate să nu fie pusă în legătură cu muzica populară sîrbească, deosebit de apreciată de bănăţeni, cu cîntarea pe mai multe voci a sîrbilor vecini. Nu se pot însă nesocoti nici înrîuririle exercitate de către activitatea corală de amatori, de veche tradiţie în partea locului, şi nu se poate ocoli nici moştenirea străvechilor forme de polifonie vocală primitivă, bazate pe ison, păstrate în unele cîntări ceremoniale funebre (în cîntecul „de petrecut" mortul) şi în muzica de strană a locului.

18. Relativa bogăţie a Banatului în texte de baladă nu poate fi explicată printr-o influenţă iugoslavă (vol. I, p. 42). Acest gen este deosebit de bogat şi încă viabil în Oltenia, Muntenia, Dobrogea şi sudul Moldovei. Înfăţişarea muzicală a „recitativului epic", cum l-a numit Brăiloiu, pe care se cîntă textele de baladă, este diferită şi de baladele sîrbeşti şi de cele bulgăreşti. Caracterul său vădit oriental ridică întrebarea dacă nu cumva cristalizarea în formele pe care le cunoaştem astăzi s-a făcut în urma asimilării unor înrîuriri venite pe drumul Ţarigradului. Credem că ar fi fost mai just ca baladele bănăţene, cu structură muzicală asemănătoare recitativului epic, să fi fost clasate într-o categorie aparte, nu între cîntece.

19. Nici bogăţia în jocuri a Banatului, în contrast evident cu numărul relativ mic de jocuri din ţinuturile transilvănene (vol. I, p. 42), nu poate fi explicat printr-o înrîurire iugoslavă. Oltenia vecină are şi ea numeroase jocuri.

20. Aşijderea folosirea unor anume scări în Banat nu este neapărat o influenţă iugoslavă (vol. II, p. 37).

*

Într-o scrisoare din 27 septembrie 1914, la cîteva luni după izbucnirea primului război mondial, Bartók scria următoarele lui Ion Bianu : „...orice s-ar întîmpla nu am să trădez munca pe care am început-o : socot drept scop al vieţii mele să continui şi să isprăvesc studierea muzicii poporului român, cel puţin în Transilvania". În ciuda împrejurărilor vitrege, Bartók şi-a îndeplinit cu sfinţenie acest nobil angajament. Pînă în ajunul morţii el a continuat să studieze materialul românesc, orînduindu-l pentru tipar. Aşa cum ne-a încunoştinţat Const. Brăiloiu într-o scrisoare din 27 februarie 1958, „culegerea cea mare, « Rumanian Folk Music », Bartók a lăsat-o gata întreagă, pînă la punct şi virgulă, sau aproape". O avem în faţa noastră şi truda imensă pe care a depus-o la înfăptuirea ei ne impresionează profund.

Tiberiu Alexandru

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte, 1964, 1107 p., 57 lei.**

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX), 1964, 252 p., 13 lei.**

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p.+16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară“, IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (cu studiu introductiv, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

I. C. CHIŢIMIA **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 4, p. 291—376, Bucureşti, 1968

I.P.I. — c. 5477

43.407

Lei 12.—

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI **Nr. 5**

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct: ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F.F. 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 1968 Nr. 5

SUMAR

Pag.

STUDII

ERNEST BERNEA, Introducere teoretică la studiul obiceiurilor 379
ANDREI BUCŞAN. Unitatea specifică a folclorului coregrafic românesc 389
ELISABETA DOLINESCU, Muzica populară în preocupările lui Alexandru Flechtenmacher 395
MONICA BUDIŞ, Ada-Kaleh. Aspecte istorico-etnografice. Aşezare—gospodărie 409

MATERIALE

VASILE ADĂSCĂLIŢEI, Jocul cerbului în Moldova 421

NOTE ŞI RECENZII

RADU NICULESCU, O experienţă franceză în organizarea şi efectuarea muncii ştiinţifice : *Laboratorul de antropologie socială al profesorului Claude Lévi-Strauss* 439
I. D. ŞTEFĂNESCU, *Arta veche a Maramureşului*, Bucureşti, 1968 (*Anca Stahl*) 444
ERNEST BERNEA, *Nunta în Ţara Oltului. Încercare de sociologie românească*, în *Studii de folclor şi literatură*, Bucureşti, 1967 (*Doina Negulescu*) 446
* * * *Arbeit und Volksleben*. Deutscher Volkskundekongreß 1965 in Marburg—Göttingen, [1967], Verlag Otto Schwartz & Co. (*Hanni Markel*) 447
BÉLA BARTÓK, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile — Nachdrucke* — III — *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*. Herausgegeben von D. Dille, Budapest, 1967 (*Lucia Dubău*) 450

Rev. etn. folc. Tom 13, nr. 5 p. 377—452 Bucureşti, 1968

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 1968 Nº 5

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

ERNEST BERNEA, Introduction théorique à l'étude des coutumes 379

ANDREI BUCŞAN, L'unité spécifique du folklore chorégraphique roumain. . 389

ELISABETA DOLINESCU, Alexandru Flechtenmacher et sa préoccupation pour la musique populaire roumaine 395

MONICA BUDIŞ, Ada-Kaléh. Aspects historiques et ethnographiques. L'habitat — l'habitation 409

MATÉRIAUX

VASILE ADĂSCĂLIŢEI, Le jeu du cerf en Moldavie 421

NOTES ET COMPTES RENDUS

RADU NICULESCU, Une expérience française dans l'organisation et l'élaboration du travail scientifique : *Le laboratoire d'anthropologie sociale du professeur Claude Lévi-Strauss* 439

I.D. ŞTEFĂNESCU, *Arta veche a Maramureşului* [L'art ancien de Maramureş], Bucarest, 1968 (*Anca Stahl*) 444

ERNEST BERNEA, *Nunta în Ţara Oltului. Încercare de sociologie românească* [Les noces dans le pays de l'Olt. Essai de sociologie roumaine], dans *Studii de folclor şi literatură* [Etudes de folklore et de littérature], Bucarest, 1967 (*Doina Negulescu*) 446

⁂ *Arbeit und Volksleben.* Deutscher Volkskundekongreß 1965 in Marburg — Göttingen, [1967], Verlag Otto Schwartz & Co (*Hanni Markel*) 447

BÉLA BARTÓK, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile — Nachdrucke* — III — *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar.* Herausgegeben von D. Dille, Budapest, 1967 (*Lucia Dubău*) 450

Rev. ethn. folc., Tome 13, nº 5, p. 377–452, Bucarest, 1968

STUDII

INTRODUCERE TEORETICĂ LA STUDIUL OBICEIURILOR

ERNEST BERNEA

I. NATURĂ ŞI FUNCŢIUNI. 1. Cuvîntul în circulaţie. 2. Obişnuinţă, datină şi obicei. 3. Obiceiul şi categoriile de activităţi. 4. Obiceiul, factor de ordonare şi creaţie.
II. CELE TREI CICLURI. 1. Ciclul comemorativ sau calendaristic. 2. Ciclul familial şi riturile de trecere. 3. Ciclul muncii şi actele magice.

I

1. În limba română termenul obicei are o mare circulaţie, dar tocmai pentru aceasta este foarte uzat şi echivoc. Acest termen există şi în alte limbi, exprimînd de la caz la caz un conţinut variabil. De la *coutume* şi *moeurs* în limba franceză, la *Brauch* şi *Sitte* în limba germană şi de la acestea la *jus non scriptum* — roman, *themis* — grecesc sau *dhîman* — hindus, găsim o seamă de accepţiuni şi nuanţe, găsim diferenţe pe care spaţiul îngăduit aici nu ne permite să le precizăm. Prin reducţie, putem afirma frecvenţa mai mare a două sensuri : cel moral şi cel juridic.

Ne vom opri asupra cuvîntului românesc şi vom încerca o precizare a conţinutului său. El poate deveni un termen tehnic, un instrument ştiinţific, cu drept de uzanţă în domeniul etnografiei şi sociologiei, dacă reuşim să-l determinăm şi să-i dăm un sens mai precis.

2. Jocul pe care îl face limbajul curent este între obicei şi obişnuinţă, între obicei şi datină. Aceste două apropieri, ce merg uneori pînă la confuzie, impun o lămurire, şi anume o definire a lor.

Actele de voinţă ale omului cer, de fiecare dată cînd se produc, o stare de tensiune şi un consum psihic puternic. O activitate conştientă neîntreruptă, pentru orice tendinţă sau aspiraţie, de fiecare dată reluată de la cap, ar fi pe de o parte obositoare, iar pe de alta ar scădea din calitatea a ceea ce vrea omul să săvîrşească, din cauza risipirii şi consumului impus de împrejurări.

Pentru scăderea stării interioare de tensiune, pentru reducerea energiei psihice cheltuite, pentru întreţinerea vieţii, sînt necesare acele acte

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 5, p. 379—388, Bucureşti, 1968

în care participarea conştiinţei este redusă, ele avînd la dispoziţie o anume depunere a exerciţiului. Prin repetarea actelor această stare scade, modul lor de determinare mergînd tot mai mult către ceea ce se numeşte *obişnuinţă*.

Obişnuinţa apare în acest fel ca o cale dintre cele mai rodnice ; prin ea, conştiinţa omului este mai puţin solicitată, fapt care are două urmări binefăcătoare : înlătură starea de încordare psihică, făcînd ca efortul să scadă simţitor, şi, totodată, conştiinţa nu se uzează, nu decade prin executarea unor acte pe care omul le poate produce aproape mecanic. În acest fel, obişnuinţa este un factor ce organizează şi conservă viaţa noastră psihică.

Obişnuinţa poate fi spontană, legată mai mult de tendinţe, uneori de instincte, şi poate fi ordonată pe datele existente către altceva, către un scop. Obişnuinţa este o dispoziţie către ceva şi o stare formată prin exerciţiu. De aci se desprind cele două modalităţi ale ei de a se produce, care în acelaşi timp marchează şi două etape : obişnuinţa ca deprindere, mijloc de cucerire a unei stări speciale, a unei aptitudini, şi obişnuinţa ca actualizare a unei aptitudini deja formate — manifestare a unor date în stare de potenţial.

S-a spus despre obişnuinţă că ,,este o a doua natură". Este, într-adevăr, dar nu în sensul legilor fizice cu care ar putea fi asimilată privind ordinea materială a existenţei, ci în sens de natură proprie umană, o natură ce poate fi la dispoziţia voinţei, ce poate fi guvernată de raţiune şi scopuri.

Desigur, obişnuinţa are ceva din caracterul firescului ; ea este o a doua natură în forma şi în calitatea ei esenţială. În realitatea ei obiectivă însă, obişnuinţa nu este o natură, ci un *mod de a fi şi de a se manifesta* al omului, ceea ce face ca ea să nu aibă un caracter imuabil, cu toată adîncimea ce o are şi stabilitatea ce o aduce prezenţa ei.

În legătură cu tema noastră, trebuie să reţinem faptul că obişnuinţa creează pe de o parte stări de stabilitate, organizînd datele elementare ale naturii umane, iar pe de alta face cu putinţă creşterea activităţii conştiinţei şi spiritului în general, deoarece îl scoate de sub imperiul forţelor atît de numeroase ale ambianţei.

Să cercetăm acum comparativ ce anume este *obiceiul*. Ca şi în cazul obişnuinţei, obiceiul înseamnă în primul rînd deprindere ; deprindere nu individuală, act repetat, săvîrşit fără o prea puternică lumină a conştiinţei şi care, aşa cum am arătat mai sus, are drept scop o reducere a sforţărilor şi conservarea individului, ci *deprindere colectivă*, act repetat, cu scopul de a conserva şi organiza viaţa socială. Deprinderea individuală poartă numele de *obişnuinţă*, şi este un fapt de psihologie, iar deprinderea colectivă poartă numele de *obicei*, şi este un fapt de etnografie şi sociologie.

Cercetînd faptele concrete, aşa cum apar ele în viaţa satului românesc, găsim două fenomene care reprezintă şi influenţează ordinea comunităţii omeneşti. E vorba de *datină* şi de *obicei*. De cele mai multe ori, cînd întrebăm un ţăran ce este nunta sau pluguşorul, el spune că este ,,o datină". Dacă îl întrebăm însă de ce le face, el răspunde că ,,aşa e obiceiu". Viaţa sa este stăpînită de o seamă de forme şi de acte tradiţionale, repetate şi adaptate, care fac parte din aceeaşi unitate a unei civilizaţii la nivel etnografic, civilizaţia română sătească. Cunoaşterea lor mai îndeaproape ne deschide porţi noi către înţelegerea unei orînduiri şi unui mod de viaţă care aparţine lumii satului nostru tradiţional.

Să cercetăm acum comparativ obiceiul în raport cu datina. Aceste două fenomene reprezintă oarecum aceeaşi clasă de fapte prin elementul tradiţional al vieţii săteşti, dar judecate în natura lor intimă ele pot fi deosebite. Deosebirea vine din dubla lor natură şi direcţie, din funcţiunea lor.

Datina vine de la ceea ce este dat, un lucru exterior, gata făcut şi constatat obiectiv. În conţinutul său intră, social vorbind, ideea de moştenire, adică de trecere şi legătură între generaţii. Datina este *o formă* şi o realitate tradiţională. Funcţional, datina constituie un fenomen conservator. Într-o societate, datina reprezintă ceea ce este cristalizat, depus prin vreme, reprezintă forme pe care le ia spiritul colectiv, ea fiind expresia concretă a unui adevărat sistem de a gîndi lumea şi raporturile sale interne. Ceea ce trebuie să reţinem în primul rînd este ideea de obiect exterior, de sine stătător, de lucru gata făcut; iar în al doilea rînd ideea de primire, de căpătare prin mijlocirea tradiţiei.

În obicei, ca şi în datină, tradiţia este prezentă şi activă. *Obiceiul* este un fapt îndelung repetat, exprimat în forme moştenite din bătrîni. Dar, în timp ce obiceiul este *un act* social, care dă viaţă şi actualizează datinile, în sensul nevoilor de întreţinere a vieţii sociale prezentate, datina este o formă socială, un chip al fiinţei colective prezent continuu în această fiinţă, deţinătoare a unor funcţiuni şi valori sociale. Amîndouă pot fi privite ca fenomene tradiţionale, dar, în timp ce datina reprezintă o tradiţie nemijlocită de date, *obiceiul reprezintă o tradiţie în act*, *o tradiţie vie*.

În concluzie, putem spune despre obicei că el este:
a) fenomen de deprindere colectivă;
b) regulă tradiţională de comportare;
c) organizarea tradiţională de acte.

Introdus în materia datinii, obiceiul poate apărea şi ca activitate socială în care se manifestă viaţa economică, spirituală, juridică şi social-politică, adică pe clasele de valori.

Datina este în ordinea socială a satului ceva stabil, cu un caracter de permanenţă pe linie tradiţională, este ceva „aşezat", de unde vine şi termenul românesc de aşezămînt (instituţie) în sens larg, valabil şi aici. Este obiceiul un astfel de fenomen? Este, întrucît face parte din formele tradiţionale ale satului, şi nu este, întrucît are *caracterul activ* de deprindere colectivă. Între sferele obicei — datină nu este un raport de supraordonare şi nici unul de subordonare, ci este un raport de întretăiere, de întrepătrundere, de coexistenţă.

Avînd aceeaşi origine, coexistînd în aceeaşi categorie de fapte, de la datină la obicei credem că se poate surprinde deosebirea şi trecerea de la punctul de vedere *static* la cel *dinamic*. Cînd zicem datină privim faptele în existenţa lor statică, integrate în unitatea structurală a unităţii sociale. În acest fel datina reprezintă mai mult un total de fapte care pot deveni funcţiuni, lăsînd un cîmp de acţiune posibilă. În schimb, obiceiul ne duce direct în categoria acţiunii. El porneşte din datină ca dintr-o materie proprie şi priveşte aceleaşi fenomene, dar în alt sens, *acela al acti-*

vității sociale. Obiceiul dă viață și îndrumează activitățile sociale în diferitele prilejuri cerute de organismul social, le îndrumează după tipuri de acțiuni și reacțiuni, cu caracter tradițional.

În acest fel obiceiul apare ca un factor hotărîtor în inima formelor de viață socială și, prin impulsul ce-l dă acestor forme, el devine o manifestare actuală. Prin *actualizare* el slujește nevoile imediate de viață ale societății în sînul căreia se săvîrșește.

Să luăm un exemplu : nunta. Este deopotrivă datină și obicei. Pentru ca acest lucru să fie cu putință, trebuie ca fenomenul să aibă o îndoită natură și în consecință să fie privit din două puncte de vedere deosebite. Nunta este datină întrucît vedem în ea o formă de inițiere religioasă sau socială, o formă sau o treaptă în întregul rotunjit al rînduirii sociale. Nunta însă este obicei întrucît ea se împlinește, devine realitate *vie*, printr-o serie de acte semnificative și agenți, de atitudini, gesturi și formule, printr-un sistem întreg de comportări tipice al căror ritm și sens sînt comandate de rostul inițial al datinii însăși.

3. În satul românesc găsim obiceiul în deosebitele categorii de activități pe care le repartizăm după categoriile de valori cărora le aparțin. În acest fel obiceiul este prezent pe întreaga suprafață a vieții sătești. El acționează în toate grupele de manifestări ale satului ; într-unul mai mult, în altul mai puțin, dar prezent în tot locul. În economie, în drept, în religie, morală și în toate relațiile sociale, obiceiul este prezent și activ.

Obiceiul ca fapt concret, dincolo de formele tradiționale de viață, nu poate fi găsit detașat nicăieri. Cercetarea lui directă nu este deci cu putință. Obiceiul ca element activ, obiceiul ca mod de comportare, tradițional, se realizează și manifestă în materia, în fondul de date colective ale satului, în diferite etape concrete aparținînd acestei vieți. De aceea el nu poate fi cercetat decît de pe această poziție : pe deasupra și în interiorul fiecărui fapt concret care îl împlinește sub ochii noștri. Materialmente vorbind, cercetarea obiceiului se produce în funcție de cercetarea datinilor.

Pentru a fi lămuriți pe deplin : caracterele de deprindere, de activ și creator de pe o parte, de economic, juridic, religios sau moral pe de altă parte, pot fi găsite ca elemente în compoziția aceluiași fapt, indiferent de natură și funcțiune, dar ele sînt un îndoit aspect al său, puncte de vedere deosebite prin care poate fi privit.

Obiceiul formă activă, așa cum l-am arătat, își caută realizarea și se aclimatizează în deosebitele cîmpuri de activitate ale vieții sociale. După natura acestor sectoare, obiceiul poate lua forme speciale. Actualizarea obiceiului în viața economică sau juridică, religioasă sau morală apare în adevăr deosebită, după natura activității.

În societățile primitive, funcțiunile și clasele de valori au apărut întotdeauna nediferențiate ; un fapt poate fi polivalent. În satul românesc arhaic, deși pare să domine o mentalitate magică și religioasă, care ar străbate celelalte sectoare ale vieții, se poate vorbi totuși de o hotărnicire și autonomie a diferitelor categorii de valori și a funcțiunilor respective, condiționarea reciprocă fiind continuu prezentă.

În satul românesc putem deci deosebi fapte de sine stătătoare, economice, juridice, morale sau magico-religioase. Obiceiul apare în toate domeniile de activitate și pe întreaga suprafață a satului. Așa cum este „zăuritul" de Crăciun sau cîntecul bradului la înmormîntare, așa este și formula de respect față de bătrîni, folosirea devălmașă a pămîntului sau schimbul în tîrgurile de țară. Deși deosebite ca funcțiuni în întregul social sătesc, aceste fapte au un caracter comun: acela de deprindere colectivă, de actualizare a unei forme tradiționale, adică de a fi un obicei.

4. Am spus mai sus că obiceiul are un caracter dinamic. Obiceiul însă, așa cum apare și în satul românesc, ca act, reprezintă un mod de organizare al vieții obștești; el creează o stare de stabilitate care dă chip vieții colective sătești și putința acesteia de a se menține în timp și spațiu. Funcțional, deci, acest fenomen este în primul rînd un factor ordonator. Uneori, obiceiul apare ca expresie a unui sistem de credințe sau reprezentări colective cu care face corp și care îl țin viu la nivelul conștiinței omului. Alteori însă apare ca simplu act de deprindere colectivă, așa cum e în cazul limită al actelor numite de etnologi „supraviețuiri", unde omul săvîrșește în mod hotărît actele fără necesitatea prezenței unui gînd explicativ, fără un conținut de idei sau credințe clare, în afara aceluia de a le executa pur și simplu, ceea ce nu-l împiedică să se impună și să fie activ. În această formă, obiceiurile sînt expresia unor moduri de viață anterioare, azi dispărute. Gîndul ce le stătea drept temei, sensul lor, nu mai stăruie în mintea omului. De aceea nu se mai poate stabili o legătură corespunzătoare între fondul evoluat (înlocuit) și forma tradițională moștenită, care continuă să apară.

Obiceiul este însă o organizare tradițională de acte *în prezent*; datina, așa cum am spus, este o formă conservatoare necesară. Aceste caractere întrunite în inima aceluiași fenomen explică de ce nu avem de a face cu forme moarte, ci cu forme active. Obiceiul are puterea actualizării: poate fi manifestare actuală la nevoi actuale.

Act repetat, dar nu uniform, obiceiul este un fenomen ordonator care dă lucrurilor un caracter de stabilitate. Obiceiul nu manifestă însă o formă de imobilism social, nu este un instrument de fixare a vieții obștești, ci un fenomen care întreține această viață hrănită dintr-o substanță principială (originară) mereu reînnoită după nevoile prezente, în curs de desfășurare.

Obiceiul merge pe o dispoziție internă de conservare și întreținere a corpului social, dispoziție pe care el lucrează în așa fel, încît din manifestare repetată devine cauză, forță determinantă a fenomenelor ce se manifestă în actualitate; numai că trece de la o poziție dată, la una posibilă. Prin repetată actualizare a unor forme tradiționale se creează o anume *structură*, care, la rîndul ei, poate condiționa producerea activităților sociale.

Prin actualizare el nu servește nevoile de întreținere a vieții sociale, numai ca o putere ordonatoare, ci merge mai departe către o a doua funcțiune, aceea de înnoire. Obiceiul se schimbă și schimbă lucrurile continuu, adoptînd formele vechi nevoilor de viață actuală a colectivității. Deși e indestructibil legat de tradiție, el dispune de o anume mobilitate, o plasticitate care îl face să dea viață substanței și formelor sociale, să le actualizeze și să le producă mereu înnoite în timp.

Această calitate, de a fi creator, a obiceiului o putem înţelege numai în sensul că el *dezvoltă şi amplifică un conţinut de viaţă umană.* Chiar dacă angajează unele elemente noi, el nu aduce însă la viaţă fenomene de o altă natură şi calitate. Cînd aceasta totuşi se întîmplă, obiceiul dispare. Ca fenomen de viaţă, răspunzînd unor nevoi actuale, obiceiul se modifică şi modifică continuu, în sensul condiţiilor schimbătoare ale societăţii, care oricît de supusă ar fi tradiţiei nu stagnează în mod absolut. Obiceiul este mai mult decît un act ordonator, aşa cum am arătat mai sus, în sensul că întreţine viaţa socială, dar totodată o amplifică şi o dezvoltă. În formele şi semnificaţiile lui complexe, obiceiul ordonează lucrurile în desfăşurarea lor, dar manifestă şi un potenţial de viaţă pe care îl proiectează în viitor, drum deschis de la real la posibil, realitate concretă, dar şi virtuală.

Această linie de înţelegere şi apreciere a fenomenului nu trebuie dusă însă prea departe, şi anume : obiceiul ca act poate produce schimbări, nu poate însă crea în sens principial şi calitativ, adică în sensul unor transformări fundamentale, unde lucrurile capătă mai mult decît un nou aspect, capătă o nouă natură şi un nou sens.

De pe aceste poziţii ce pot deschide noi căi de cercetare, obiceiul poate să însemne mai mult decît o deprindere colectivă, un mod tradiţional de comportare sau un act ordonator aşa cum i-am fixat limitele încă de la început. De aici privit, obiceiul duce pînă la locul unde se poate vorbi de un mod de a fi, de o structură proprie — individ sau colectivitate —, de ceea ce încă de la Aristotel, în sens larg, a fost numit ,,ethos".

II

1. După această introducere teoretică la studiul obiceiurilor, să încercăm acum o împărţire a lor pe categorii de fapte concrete. Bogăţia şi varietatea lor în sensuri şi forme, elementele emoţionale ce le cuprind, nu lipsite uneori de coerenţă, diferenţele produse în spaţiu şi timp nu ne pot da speranţa unei clasificări ce le-ar putea subsuma total din punct de vedere logic; rămîne totdeauna ceva în suspensie, nesatisfăcător. Privite pe suprafaţa zonelor în care ele se manifestă, obiceiurile pot fi grupate pe trei categorii, şi anume : ciclul comemorativ sau calendaristic, ciclul familial şi ciclul muncii.

Obiceiurile care aparţin *ciclului comemorativ* sînt cele legate de sărbători şi care apar cu precădere în timpul iernii. Această categorie de obiceiuri, care are rolul de a întreţine viaţa spirituală a comunităţii, este mai mult de natură religioasă. Ea pare să fie dintre cele mai bine conturate şi din punct de vedere scenic (dramatic).

O precizare însă trebuie făcută de la început. Obiceiurile care se desfăşoară în funcţie de calendar pot fi de două categorii : unele care apar la o anumită zi prin faptul că în acest fel se satisface o condiţie de timp, dar scopul lor vizează altceva (de natură magică), şi altele care funcţional slujesc ziua respectivă, acele acte pe care noi le-am numit comemorative, deoarece ele celebrează pe cineva sau ceva, un personaj mitologic sau legendar sau un eveniment important. Toate aceste acte, cum este şi firesc, au un caracter periodic. Modurile în care apar sînt şi ele de două feluri :

unele cu aspect pozitiv, acela al practicilor, şi altele de un aspect negativ, acela al interdicţiilor.

Întreaga activitate materială şi spirituală a comunităţii noastre săteşti este strîns legată de existenţa unor anume zile, avînd deci un caracter ritmic şi periodic. Calendarul ordonează şi valorifică de cele mai multe ori calitatea timpului. De aceea, mai ales obiceiurile comemorative îşi găsesc sensul şi se manifestă calendaristic. Obiceiurile comemorative în care timpul este o problemă de substanţă, de conţinut, nu de condiţie, prin rostul lor evocator, impun cercetarea pe anotimpuri. Semnificaţia lor le face să aibă funcţional, cît şi structural, un aspect cu totul specific.

În satul românesc, obiceiurile comemorative din timpul iernii sînt dintre cele mai interesante, deoarece ele îmbină elementul religios cu cel literar-artistic şi social în aşa fel încît sînt un document sociologic, etnologic şi folcloric de primă importanţă. Aceste obiceiuri comemorative periodice deşi nu fac parte din ritualul bisericesc, judecate după natură, apar de cele mai multe ori cu un caracter religios.

În afară de cele din ajunul Anului nou, legate de viaţa agrară sau pastorală (pluguşorul, jocul ursului, brezaia etc.), toate celelalte, cum sînt bunăoară colindele, steaua, vicleimul şi iordanul, aparţin comemorărilor istoriei creştine. Nu întotdeauna avem de a face cu elemente pur religioase, ele apărînd totuşi cu această dominantă. Alături de evocările religioase apar elemente profane abundente care exprimă iubirea, frumuseţea, tinereţea şi curajul. În general, cu unele diferenţe de grad, aceste obiceiuri deţin motive lirice, epice şi dramatice de o mare valoare folclorică.

2. Cea de-a doua grupă a obiceiurilor este aceea pe care am numit-o *ciclul familial*; este grupa cea mai interesantă prin bogăţia imensă de material ce o oferă cercetătorului.

Obiceiurile ce constituie ciclul familial sînt acelea care, în formă izolată de act ritual sau de complexe ceremoniale, pregătesc, întovărăşesc sau execută schimbări profunde de stări calitative în viaţa individului, raportată la comunitate. Sarcina şi naşterea, copilăria şi adolescenţa, logodna şi căsătoria, moartea şi înmormîntarea, toate acestea prilejuiesc manifestarea obiceiurilor ca un corp organizat, de o structură cu totul aparte, în interiorul căruia există o legătură strînsă, mai ales prin funcţiunea ce o îndeplinesc în viaţa omului şi a societăţii.

Omul, ca individ, faţă de societatea din care face parte, la orice nivel s-ar afla, are o seamă de obligaţii şi forme de îndeplinit. Cu cît coborîm treapta de evoluţie a vieţii sociale, datinile şi obiceiurile joacă un rol mai mare în acest sens. Relaţiile şi procesele sociale sînt astfel ordonate, încît orice acţiune şi reacţiune să se producă în interiorul unor unităţi de viaţă în modul cel mai propriu lor. Totul este reglementat după nevoile, structura şi la nivelul general al colectivităţii. Orice schimbare, pentru a fi acceptată, pentru a fi valabilă, are nevoie de girul acesteia şi de anume acte care se produc în mod necesar. Aşa intervin obiceiurile.

Pentru etnograful şi sociologul *van Gennep*, obiceiurile acestea, numite de el „rituri de trecere", pot fi clasificate în două moduri: o dată pe funcţia şi deci pe scopul general al ceremoniei integrale (naştere, botez, adolescență, nuntă, înmormîntare) și a doua oară pe modul cum sînt constituite, pe categorii de acte specifice. După van Gennep, riturile de trecere pot fi analitic descompuse în : rituri preliminarii (*séparation*), rituri liminarii (*marge*) și rituri postliminarii (*agrégation*). Aceste trei categorii nu sînt egal dezvoltate în interiorul aceluiași ceremonial[1].

Această concepție este criticată de sociologul francez *Mauss* și nu fără temei, deoarece teza lui van Gennep nu poate fi confirmată de toate riturile de trecere, așa cum e cazul celor de la naștere sau adolescență.

Obiceiurile din ciclul familial au o mare însemnătate în cercetarea sociologică, fiindcă orice schimbare ce se produce în situația unui individ față de societate atrage după sine o seamă de acte care se produc în mod organizat și la care comunitatea de grup participă intens.

Cu cît coborîm mai jos pe scara civilizațiilor, în societăți mai puțin dezvoltate sau primitive, se poate constata o tot mai mare importanță a acestor obiceiuri din ciclul familial. Colectivitatea dominînd asupra individului, orice situație nouă și orice întreprindere sînt dirijate după regulile impuse de tradițiile locale. Nu numai ciclul familial, dar și activitățile legate de muncă, meșteșugurile sau sănătatea sînt supuse unor asemenea rînduieli, care de astă dată — privind scopuri materiale — au un caracter dominant magic.

3. Al treilea grup de obiceiuri, acela care alcătuiește *ciclul muncii*, obiceiuri dintre care cele mai multe au un caracter magic, poate fi împărțit în două mari grupe : artele vieții și artele materiei. Primele sînt de trei feluri, după regnuri, adică : unele umane, altele animale și altele vegetale. La fel și cele care privesc artele materiei — unele privesc meseriile (lemnărie, olărit), altele construcțiile (case, poduri) și altele industria casnică (alimentară, țesătorie).

În cea dintîi grupă, aceea a artelor vieții, vin în primul rînd obiceiurile legate de medicație, așa cum sînt vrăjile și descîntecele, iar în al doilea rînd cele de vegetație, agrare sau silvice.

Obiceiurile de medicație sînt de natură magică, ele au ca scop întreținerea vieții și tămăduirea bolilor — aceasta din punct de vedere funcțional. Structura lor nu este atît de complexă ca aceea aparținînd ciclului familial, ele fiind în primul rînd orale (de limbaj) și manuale. Impresionante sînt bogăția și varietatea lor, ele reprezentînd nu numai o valoare sociologică, ci și una folclorică de mare preț. Prin ele se pot cunoaște o bună parte a sistemului de credințe și totodată o bogată literatură populară. Este bine să distingem în interiorul acestui grup de fapte natura actelor, care au un caracter de promovare, de acelea care sînt distructive. Sociologic vorbind, e interesant de știut gradul lor de răspîndire pe sexe, vîrste și subunități sociale.

Tot în grupul artelor vieții, o mare importanță au obiceiurile silvice și agrare. În satul românesc, fără să fie vorba de un cult al vegetației, apar o seamă de obiceiuri care vorbesc despre un spirit al arborelui fertilizator, vast studiate de *Frazer*. Fie că e vorba de brad, salcie sau măr, fie că apar în obiceiurile comemorative sau ciclul familial, vegetația și ritmul ei natural apar în forme tradiționale de datini și obiceiuri (salcia la sf. Gheorghe, bradul la nuntă, mărul la înmormîntare etc.).

---

[1] Vezi A. van Gennep, *Rites de passage*, Paris, 1909, p. 14.

Obiceiurile agrare apar mai des în două momente ale muncii agricole : aratul și seceratul. Celelalte momente prilejuiesc doar acte rituale izolate, așa cum sînt : scoaterea plugului, aducerea brazdei cu iarbă etc. ; excepție fac cele de la 1 martie, care privesc rodnicia pămîntului și care apar uneori mult mai dezvoltate, adevărate ceremonii agrare („plugarul" din Maramureș).

Cele de la seceriș sînt mult mai bogate. În satul românesc tradițional avem ceremonia agrară a cununei (Năsăud) sau a buzduganului (Făgăraș), care reconstituie adevărate cùlturi agrare privind fertilitatea pămîntului și puterea generatoare a soarelui. Cununa sau buzduganul, făcute din spice de grîu, cîntecul și jocul, stropirea cu apă și o seamă de evocări pentru fecundație și fertilitate — toate laolaltă constituie ansambluri de fenomene de o mare însemnătate sociologică și folclorică.

Grupul de obiceiuri magice, care privesc artele materiei, sînt ceva mai simple din punctul de vedere al structurii lor, dar nu mai puțin bogate și variate. Fie că apar în legătură cu meseriile, cu construcțiile sau industria casnică, ele au drept scop acte de promovare și rodnicie a muncii pe care o depune omul. Cele mai multe din ele apar, cum e și firesc, ca acte ce aparțin vieții casnice și gospodăriei. Un mare număr sînt preventive, iar altele, mai bogate ca număr, sînt efectuate în vederea creșterii bunurilor ce se produc în interiorul familiei și al gospodăriei.

Începînd de la construcția casei (banii, boabele de grîu, măsura omului), trecînd prin acelea de întreținere a gospodăriei și imunitate față de spiritele rele (crucile de pe porți, mana vacilor etc.), pînă la cele ce privesc industria casnică (măsuri preventive la tors, punerea în război, facerea pîinii etc.) — toate sînt obiceiuri legate de muncă și producție, unele din ele dispunînd de o mare varietate de forme și sensuri stranii, așa cum e bunăoară „mana vacilor".

Obiceiurile casnice apar ca o bună completare ciclică, și anume în interiorul ciclului muncii, ce exprimă o mentalitate specifică unui anume stadiu de evoluție al societății omenești.

INTRODUCTION THÉORIQUE À L'ÉTUDE DES COUTUMES

La présente étude sur les coutumes est une recherche théorique comprenant deux chapitres. Dans le premier on traite du problème de la nature et de la fonction des coutumes et dans le second on fait une présentation d'ensemble des trois cycles importants : le cycle commémoratif ou calendaire, le cycle familial ou les rites de passage et le cycle du travail ou magique.

A l'encontre de l'habitude qui constitue une action d'accoutumance individuelle, maintes fois non significative dans le sens spirituel, la coutume est une action d'accoutumance collective, une certaine règle de comportement collectif et une organisation traditionnelle des actions. La coutume donne une consistance à la vie collective et ordonne cette vie dans ses manifestations. A l'encontre des formes traditionnelles, qui ont plutôt

un caractère formel et statique, la coutume est un déroulement *dans l'acte* du fond social humain.

Les trois cycles des coutumes, différents comme nature et organisation, ont chacun des sens dissemblables. Le cycle calendaire est composé spécialement des coutumes commémoratives où le temps n'est plus un problème de condition comme c'est le cas pour les autres groupes, spécialement magiques, mais un problème de fond, de substance, fêtant un personnage ou un événement important du passé. Le cycle familial comprend toutes les coutumes en partant de la naissance jusqu'à la mort, en marquant des passages qualitatifs de la condition humaine avec des arrangements variés des relations sociales (individu-collectivité). Le troisième cycle, lié au travail, est caractérisé par la fonction de promouvoir certaines valeurs dans tous les secteurs de travail et de l'entretien de la vie matérielle ; comme nature, la plupart sont magiques, qu'elles soient forestières ou agraires, artisanales ou bien médicales.

Le problème des coutumes dans le village roumain traditionnel (authentique) est encore d'actualité. L'ethnographie et le folklore ont encore leur mot à dire là-dessus.

UNITATEA SPECIFICĂ A FOLCLORULUI COREGRAFIC ROMÂNESC

ANDREI BUCŞAN

În studiul folclorului nostru coregrafic s-au obţinut în ultima vreme rezultate destul de însemnate. Astfel, pe măsură ce au fost elucidate diverse probleme de morfologie, s-a putut păşi mai departe spre stabilirea unor coordonate care să permită conturarea specificului nostru coregrafic. Deocamdată, există suficiente premise pentru a dovedi asemănarea dintre dansurile populare româneşti şi cele ale popoarelor balcanice pe de o parte şi ale Europei Centrale pe de altă parte[1]. De asemenea s-a reuşit a se determina existenţa a trei dialecte coregrafice principale: dunărean, apusean şi carpatic.

Cu toate aceste rezultate, specificul naţional coregrafic este încă departe de a putea fi definit, datorită atît insuficienţei cercetărilor pe plan local, cît şi lipsei unor studii comparative. Dar, dacă problema este încă greu de rezolvat, aceasta nu înseamnă că ea nu se poate aborda. Existenţa multor zone necercetate este compensată întrucîtva de marea dispersare teritorială a investigaţiilor noastre, astfel că în linii mari ele ne furnizează o imagine destul de fidelă a faptelor coregrafice. De asemenea, lipsa unei informări mai ample asupra legăturii dintre dansurile româneşti şi cele ale popoarelor vecine, deşi constituie un impediment serios, nu trebuie să ne oprească de la anumite constatări privind trăsăturile specifice dansurilor româneşti, chiar dacă se vor dovedi ulterior comune, de exemplu şi dansurilor balcanice. Se pune însă întrebarea care ar fi modul de a aborda problema şi criteriile folosite. Fără îndoială că în primul rînd vom afla anumite fenomene de ordinul celor enunţate, adică generale în folclorul românesc şi al popoarelor vecine. Dar aceasta nu ne va împiedica să căutăm şi trăsături specifice numai folclorului românesc, pe o arie mai largă sau sub formă de izolate. În afară de răspîndirea fenomenelor ne va preocupa de asemenea şi stratificarea lor în timp. Unele ne vor apărea desigur ca nişte interesante permanenţe ale unei unităţi originare; altele, dimpotrivă, incontestabil mai noi, ne vor demonstra continua circulaţie folclorică între diversele ramuri ale poporului român şi deci menţinerea acestei unităţi.

---

[1] A. Bucşan, *Similitudes entre les danses populaires roumaines et balkaniques*, în „Rev. des ét. sud-est européennes", 1964, nr. 3–4.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 5, p. 389–394, Bucureşti, 1968

Toate aceste fenomene pot fi înregistrate mai uşor sau mai greu în materialul coregrafic românesc. Ele ne duc la rezultate mai mult sau mai puţin concludente, mai mult sau mai puţin definitive, în măsura în care întinderea cercetărilor ne permite urmărirea aspectelor respective.

A. O primă luare de contact cu problema ne-o oferă domeniul privitor la relaţia dansului popular cu viaţa comunităţii. Aici se pot studia *ocaziile* de joc, *obiceiurile* legate de joc, *funcţiile* jocului şi alte aspecte. Informaţia este destul de bogată, ea fiindu-ne furnizată nu numai de coreologi, ci şi de cercetătorii din alte specialităţi. Cu toate acestea, marele bagaj de fapte, insuficient analizat şi clasat pînă în prezent, nu ne poate duce încă la concluzii. De aceea, ne vom mulţumi să semnalăm deocamdată cîteva fenomene care par să demonstreze unitatea enunţată.

a) Modul în linii mari uniform de desfăşurare a *horei satului* ca organizare, participare, reguli de etichetă etc., pe tot întinsul ţării. Faptele se pot urmări şi evolutiv [2]. Fireşte, nu se poate vorbi de o circumscriere a lor la spaţiul nostru, ci doar de o generalitate în cadrul lui. Credem însă că studiul unor detalii ne poate furniza observaţii interesante, ca de altfel şi urmărirea desfăşurării jocului la alte ocazii folclorice, nunţi, şezători, nedei etc.

b) Închegarea unor *tipuri funcţionale* speciale, de ordin ritual, ceremonial, distractiv, spectacular, în tipuri, subtipuri sau variante morfologice unitare, răspîndite fie pe o arie mai largă, fie în centre depărtate unele de altele, ca de ex. *Capra* (*Brezaia*, *Turca* etc.), *Hora miresei*, *Periniţa*, *Baraboiul* (*Muşamaua*) etc. [3].

c) Existenţa în multe părţi ale ţării a unor *cete* de tineri, care se constituie la ocazii speciale, avînd o organizare riguroasă şi un repertoriu de dansuri propriu, de origine mai ales rituală, ca de ex. *Căluşarii* din Oltenia şi Muntenia, amintiţi însă în trecut şi în alte părţi [4], *Junii* din sudul Transilvaniei, cetele de *mascaţi* din Moldova etc. Desigur nu simpla existenţă a fenomenului, cunoscut şi la alte popoare europene, înseamnă o trăsătură specifică, ci răspîndirea şi frecvenţa lui, specializarea repertoriului practicat şi, mai ales, unitatea acestuia în zone diverse [5].

Am ales cîteva cazuri pe care le-am socotit mai ilustrative, subliniind încă o dată lipsa unui studiu aprofundat al problemei, care, credem, ar putea aduce multe elemente noi. Astfel, însăşi terminologia de joc ni se pare uneori semnificativă, dacă pornim chiar de la cîteva denumiri generice de categorii coregrafice ca : *Brîu*, *Horă*, de o răspîndire aproape generală pe teritoriul românesc şi de o vechime anterioară formării limbii române [6].

B. Să trecem însă mai departe, abordînd domeniul *morfotipologiei* coregrafice. Acesta se ocupă cu studiul aspectelor proprii dansului şi al *categoriilor coregrafice*, din punct de vedere morfologic. Să le analizăm pe rînd.

---

[2] E. Balaci, *Observaţii în legătură cu unele transformări în jocul popular românesc*, în „Rev. de etnografie şi folclor", 1954, nr. 3.

[3] Vezi mai jos la partea tipologică.

[4] Pomeniţi de D. Cantemir în *Descrierea Moldovei*, şi cu destule urme în Transilvania, unde tipurile vechi au fost substituite.

[5] Cu unele legături morfologice şi funcţionale între tipuri.

[6] *Brîu*, ar. bărnu, megl. bron, istr. băr, de origine necunoscută, probabil ilirică. *Horă*, ar. cor, megl. or, probabil din gr. XOPÓS.

1. *Aspectele morfologice*, în jocul românesc, sînt deosebit de variate; ele însă au fost analizate și clasificate destul de amănunțit. Fără îndoială, lipsesc și aici studiile comparative; totuși materialul coregrafic al popoarelor vecine ne este relativ accesibil, datorită studiilor de specialitate publicate și filmelor și spectacolelor vizionate. Toate acestea au făcut să reiasă un profil morfologic mediu al dansului popular românesc în comparație cu specificul vecinilor noștri, dar și independent de aceasta.

a) Astfel, cu privire la *aspectele de ansamblu*, dansul românesc prezintă un echilibru între proporția dansurilor în grupuri mari (în cerc sau linie) și a dansurilor de perechi, ceea ce îl situează între specificul balcanic, la care predomină puternic prima categorie, și cel al Europei Centrale, unde situația este inversă. Dansul solistic, mai frecvent spre răsărit, la noi apare mai rar. În schimb apar aici ca foarte caracteristice, deși ceva mai puțin frecvente, formațiile în grup mic și în monom, ca și proporția mare de jocuri bărbătești. Ținuta jucătorilor este foarte variată, mai ales la jocurile de grup.

b) *Construcția* figurilor este adeseori simplă, monomotivică, iar succesiunea lor mai ales mobilă, tinzînd spre o extremă libertate, trăsături care par mai puternice în folclorul coregrafic românesc. Suprapunerea pe melodie prezintă frecvent neconcordanță, nu numai în Valea Dunării unde se pot presupune legături cu dansul balcanic, ci chiar și în zonele carpatice.

c) *Structura cinetică* se bazează în special pe motive de acomodare, bătăi, pinteni, cîrlige, învîrtiri și ponturi. Lipsesc în general motivele cu mișcări independente de brațe și de corp, sau cu diverse ustensile, relativ mai frecvente la toate popoarele din jurul nostru.

d) *Structura ritmică* este predominant binară, uneori asimetrică, foarte rar ternară. Deosebit de caracteristic este ritmul sincopat, de tip dohmiac sau amfibrahic, aproape necunoscut la vecinii noștri. Poate că și dactilul, întîlnit mai ales în unele zone vestice, se dezvoltă izolat pe teritoriul nostru; nu avem însă destule elemente de comparație. Asimetriile sînt mai frecvente în zona Dunării [7], deci în relație cu ritmul balcanic; nu trebuie însă neglijate cele din Transilvania [8] și Moldova de nord [9], care sînt rupte de această zonă.

Din cele de mai sus rezultă că dansul românesc prezintă un specific morfologic bine închegat, cu destule caractere aparte bine conturate față de folclorul coregrafic al vecinilor noștri.

2. Din punct de vedere tipologic, putem considera desigur că peste un vechi fond comun s-au suprapus straturi succesive, prin împletirea tendințelor interne de dezvoltare cu unele influențe exterioare. Această stratificare merită să formeze obiectul unui studiu separat. Deocamdată nu facem decît să consemnăm că ea a dus la diversificarea actuală în zone, regiuni și dialecte coregrafice, categoriilor vechi substituindu-li-se clasele,

---

[7] În $\frac{7}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{8}$ etc.

[8] În *Învîrtite* etc. : $\frac{9}{16}$, $\frac{10}{16}$.

[9] În $\frac{7}{16}$, în jocuri vechi rituale (*Capra*).

grupele, tipurile, subtipurile etc. de astăzi. Totuşi o analiză atentă ne arată că, şi în această privinţă, există un specific românesc, conturat nu numai prin diferenţele faţă de vecinii noştri, ci şi prin unitatea organică a categoriilor şi subcategoriilor. Să trecem sumar în revistă cîteva cazuri mai frecvente.

a) Clasa *Horelor mari*, de mînă, este puternic reprezentată pe întreg cuprinsul ţării. Cel mai general este tipul *Horă dreaptă*, care cuprinde jocuri cu funcţia cea mai diversă : comună, distractivă (*Periniţa*), ceremonială (*Hora miresei*), rituală (*Hora Căluşului*). În zonele unde acest tip este mai rar, întîlnim alte tipuri înrudite morfologic : *Danţ de nuntă*, *Purtată de fete*, care preiau şi unele funcţii ale primului. Tipul macedoromân de *Horă* trădează de asemenea înrudiri.

Un alt tip specific românesc este şi *Hora bătută*, răspîndită mai ales în Muntenia, Moldova şi Dobrogea, dar pe alocuri şi în Transilvania.

b) A doua clasă mare, a *Brîurilor*, este la fel de răspîndită. La popoarele balcanice ea este de asemenea frecventă, dar, exceptînd unele tipuri dunărene, cu caractere morfologice foarte diferite. Specific româneşti par, prin majoritatea elementelor, tipurile carpatice : *Brîu mocănesc* (răspîndit însă şi în sudul ţării), *Brîu pădurenesc*, *Roată* şi unele variante înrudite moldoveneşti. Cunoscută aproape peste tot este *Sîrba*, care, deşi denumită astfel, pare de origine locală ; variantele ciobăneşti, larg răspîndite pe lanţul carpatic, confirmă această părere. În ultima vreme, semnalăm apariţia tipului *Brîu nou* (cu jocurile *Alunelul*, *Sîrba lui 22* etc.), care s-a întins în toate ţinuturile româneşti, dovadă că s-a integrat în specificul local.

c) Aparţinînd unui strat mediu de vechime trebuie considerate tipurile de *Hore mici* (Hore învîrtite, Învîrtite de grup), şi anume : *Ciuleandra* (sud-estul ţării), *Ţărăneasca* (Moldova), *Jieneasca* (Ardealul de sud-est, dar cu variante bănăţene şi maramureşene înrudite structural). Asemenea jocuri nu sînt cunoscute la popoarele balcanice şi se întîlnesc doar sporadic la vecinii noştri din nord[10] ; marea lor răspîndire locală ne arată clar gradul de specificitate.

d) Jocurile de perechi (Doiuri), mai recente în toată Europa, poartă la noi amprenta unei duble origini. Unele ca *Polcile*, anumite *Învîrtite*, *De-a lungul* etc. par de origine exterioară ; altele ca *Breaza*, *Învîrtita* din sudul şi centrul Transilvaniei, *Ciobănaşul*, *Doiurile* bihorene sînt strîns legate prin toate elementele de specificul local şi deci le putem considera ca dezvoltate din jocurile de grup. Unitatea lor tipologică reiese din cîteva elemente ritmico-cinetice comune. Un joc de perechi pe care l-am întîlnit în toate zonele cercetate, într-o formă foarte unitară dar sub diferite numiri, este *Baraboiul* (*Muşamaua*, *Mînioasa*, *Spic de grîu*, *Bucureanul* etc.), pe care popoarele vecine nu par a-l cunoaşte, cel puţin după informaţiile de pînă acum.

e) Cunoscute sporadic la unele popoare din Europa, jocurile de ceată desfăşurate în monom capătă la noi o dezvoltare deosebită, fiind în bună parte legate, după cum s-a văzut[11], de anumite ocazii speciale. Ele sînt răspîndite în Muntenia și Oltenia (*Călușul*, *Drăgaica*), Moldova (*Trilișești* etc.). Ardeal (*Călușerul*, jocurile feciorești), Banat (*Sorocul*), sau pe ambele versante carpatice (anumite jocuri ciobănești) etc. Înrudirea lor structurală este de cele mai multe ori evidentă.

---

[10] La ucraineni, slovaci, însă în forme mult mai reduse.

[11] La capitolul A cînd am vorbit de cetele de tineri care se constituie la anumite ocazii. De altfel, termenul de ,,joc de ceată", care a căpătat un sens morfologic, s-a referit iniţial la faptul că asemenea jocuri în monom sînt practicate de ,,cete".

f) Mai rare la noi, spre deosebire de unele popoare vecine, jocurile solistice apar totuși în cîteva forme pregnante. Dintre acestea, jocul ritual al *Caprei* (*Brezaie*, *Turcă*, *Cerb* etc.) este răspîndit în toată țara. Destul de cunoscut este și jocul ,,de unul singur'', cu figuri de virtuozitate. Sporadic, dar în puncte foarte îndepărtate unele de altele, apar și anumite jocuri de petrecere cu substrat grotesc : *Ariciul*, *Capra*, *Piperul* (cunoscut și la macedoromâni).

După cum am văzut, folclorul coregrafic românesc ne arată și din punct de vedere tipologic o remarcabilă unitate și o profundă originalitate. Cu toată diversitatea de tipuri, acestea sînt înrudite morfologic între ele, astfel că profilul categoriilor celor mai mari (clasele) se prezintă bine închegat în forme specifice, diferite de cele proprii vecinilor noștri.

C. Ne rămîne să ne ocupăm, în cîteva cuvinte, și de expresia stilistică a dansului. Deși studiul manierei de interpretare a dansului este încă abia la început[12], totuși s-a putut ajunge la unele rezultate provizorii, care îi conferă folclorului nostru coregrafic un loc aparte în cadrul sud-est european. Astfel, s-au determinat următoarele aspecte :

a) *Mișcarea generală* a grupului : în *timp* ea se desfășoară în jurul vitezei metronomice medii de 130—150 de pulsații, cu variații mici ; în *spațiu* deplasarea este în general mică. Aceste trăsături ne apropie mai mult de vecinii noștri din sud.

b) *Mișcările picioarelor* sînt predominante. Ele sînt de amplitudine și înălțime redusă, crescînd însă în intensitate, ceea ce se traduce prin acei pași mărunți și tropotiți atît de caracteristici. Faptele se prezintă în general invers la toți vecinii noștri.

c) *Mișcările celorlalte segmente* (brațe, cap, trunchi) sînt sporadice și se rezumă mai mult la acompanierea ritmică a pașilor. Au în general o amplitudine redusă. Lipsesc aproape complet mișcările independente. Și aici ne diferențiem de toți vecinii noștri.

d) *Variabilitatea de interpretare* este foarte mare. Specifică nouă, credem, este marea putere de improvizație care apare la unele dansuri de grup din diferite zone ale țării[13].

e) *Participarea afectivă* este rareori exprimată prin gesturi, mimică și cîntece în timpul dansului, așa cum se întîmplă frecvent la toți vecinii noștri. În schimb strigăturile, cunoscute peste tot la noi și absente la celelalte popoare, desfășoară în multe cazuri o gamă foarte variată de sentimente.

f) Din cauza absenței mijloacelor de expresie figurative, *dinamica* dansului românesc are un caracter oarecum sobru și interiorizat, ieșind în evidență însă printr-o mișcare vioaie și viguroasă și prin nesfîrșita dantelărie a combinațiilor ritmico-cinetice.

Ca și în domeniul morfologic, am urmărit prezentarea aspectelor medii. Adăugăm că, în ce privește stilul, diferențele regionale sînt și mai mici, astfel că se poate vorbi şi aici de o perfectă unitate realizată prin mijloace proprii.

---

[12] E. Balaci, *Cîteva observații asupra stilului în jocul popular românesc*, în ,,Rev. de etnografie și folclor'', 1964, nr. 4—5.

[13] În special în ținuturile carpatice, de ex. jocuri ca *Brîul*, *Roata* din Oaș etc.

La capătul expunerii noastre, ţinem să afirmăm din nou că în urma cercetărilor de pînă acum, care, fireşte, vor mai trebui completate, se întrevăd următoarele fapte :

a) existenţa unui specific naţional bine conturat în dans, care reiese din mulţimea categoriilor şi elementelor coregrafice proprii folclorului nostru ;

b) unitatea şi din acest punct de vedere a culturii noastre populare, pe baza prezenţei unor fenomene identice sau înrudite, de răspîndire generală sau izolate ca relicve în puncte foarte îndepărtate unele de altele.

Dansul nostru popular reprezintă, deci, încă un document important al individualităţii poporului român. În afară de deosebita lui valoare artistică, acesta este cel mai preţios aport al lui la cultura românească.

L'UNITÉ SPÉCIFIQUE DU FOLKLORE CHORÉGRAPHIQUE ROUMAIN

L'étude traite de la définition du caractère des danses roumaines.

Tout en montrant les difficultés d'une telle opération, l'on affirme néanmoins la nécessité et la possibilité d'aborder le problème.

On relève les traits spécifiques de la danse populaire roumaine dans :

a) les aspects fonctionnels (déroulement du bal du village, cristallisation de types fonctionnels, constitution de bandes de jeunes gens à différentes occasions, etc.)

b) les aspects *morphologiques* et *typologiques* (forme d'ensemble de la danse, construction, structure cynétique et rythmique, aussi bien que quelques catégories typologiques fortement représenteés : *Grandes Rondes*, *Danses de chaîne*, *Petites Rondes*, quelques danses par couples, en monôme et solistiques).

c) aspects *stylistiques* (mouvement, variabilité d'interprétation, participation affective, etc.).

En conclusion, l'auteur entrevoit l'existence d'un caractère spécifique national dans la danse, comme un trait particulier de l'unité de la culture nationale roumaine.

MUZICA POPULARĂ ÎN PREOCUPĂRILE LUI ALEXANDRU FLECHTENMACHER

ELISABETA DOLINESCU

Transformările adînci economico-sociale care au loc în Țările Române în prima jumătate a secolului trecut se produc și în domeniul culturii în general. O puternică orientare în direcție progresistă devine curînd factor activ, susținător al înnoirilor din toate domeniile de activitate.

Noua orientare ideologică constituită în jurul revistei ,,Dacia literară'' în anul 1840 cuprinde întreaga viață culturală, atît domeniul științei, cît și cel al literaturii și artei — în care se include și muzica —, militînd pentru o cultură națională legată de popor.

Noile idei progresiste sînt promovate în anii premergători revoluției din 1848 de N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, Al. Russo, V. Alecsandri ș.a. Tocmai militării acestor patrioți, pentru legarea culturii naționale de poeziile și obiceiurile poporului, îi datorăm apariția preocupărilor de colecționare și tipărire a poeziei și muzicii populare, cu alte cuvinte apariția folcloristicii.

În ceea ce privește cultura muzicală, încă din anul 1836 Gh. Asachi cerea : ,,... să ne inspirăm din ariile noastre melodioase, sentimentale și pline de expresie... Să ne ocupăm din toate puterile de perfecționarea muzicii noastre naționale'' [1].

Lipsa de condiții obiective a făcut ca acest deziderat să întîrzie peste un deceniu ; ne referim la așezămintele corespunzătoare [2], cît și la oamenii cu pregătirea necesară.

O dată cu înființarea, în 1846, a primului Teatru Național în Moldova — Teatrul cel mare din Copou —, sub conducerea lui Matei Millo, arta muzicală românească, a cărei dezvoltare a fost strîns legată de cea a teatrului, apucă pe drumul cel bun. Întrucît pe atunci nu exista piesă de teatru de la care să lipsească total muzica, Matei Millo numește ca șef de orchestră al teatrului moldovenesc pe Alexandru Flechtenmacher [3].

---

[1] ,,Albina românească''. Gazetă politică și literară, Iași, an. XXI, 10 noiembrie 1849, nr. 89, p. 377.

[2] Se cunosc doar încercări pentru înființarea celor două societăți (,,Societatea Filarmonică'' din București, de către Eliade la 1834 și, la Iași, de către Asachi la 1836) și pentru organizarea muzicii de fanfară din anul 1830.

[3] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 339.

Rev. etn. folc., 13, nr. 5, p. 395–407, București, 1968.

Ceea ce se făcuse pînă la acea dată la noi era prea puţin. Creaţiile muzicale ale Elenei Tayber Asachi, ca şi ale lui J.A. Wachmann, nu se deosebeau cu nimic de „moda" creaţiei italiene ce putea fi auzită cu prilejul spectacolelor date de diferite trupe de teatru germane, franceze şi mai ales italiene. Însuşi Flechtenmacher făcea parte, încă de la vîrsta de 17 ani, ca prim violonist, din orchestra teatrului francez, condus de M. Frisch. În noua sa calitate, Flechtenmacher este nevoit să facă faţă — încă din prima zi — cerinţelor teatrului românesc din acea vreme, trebuind să scrie muzică de scenă, ca şi ariile necesare tinerei producţii de teatru românesc, reprezentat de V. Alecsandri, C. Negruzzi, Matei Millo şi alţii. Întrucît creaţiile teatrale ale acestor înaintaşi se inspirau din realităţile româneşti, reflectînd aspiraţiile maselor, dar şi mentalitatea diferitelor categorii sociale, Al. Flechtenmacher — sub impulsul curentului de la „Dacia literară", care pusese stăpînire pe întreaga intelectualitate progresistă — caută să meargă pe aceeaşi cale, inspirîndu-se la rîndu-i din creaţia populară a timpului, şi mai ales a mediului în care trăia.

În 1846 îşi face debutul cu *Uvertura Naţională Moldavă*, pe care Fr. Liszt o admiră fără rezerve[4], iar în 1847 dă la iveală *Baba Hîrca* — piesă scrisă de Matei Millo, reprezentată pentru prima dată în decembrie 1848 —, care este considerată ca prima operetă românească [5].

Ca şi în *Uvertura Naţională Moldavă*, inspiraţia din creaţia populară este prezentă din plin. Ca să ne dăm seama de ceea ce a reprezentat *Baba Hîrca* în acel timp, este suficient, credem, să spunem că, cu ocazia reprezentării ei la Bucureşti, în anul 1851, lumea mahalalelor a dat năvală să asculte opereta, iar ariile acestei creaţii, ca şi cele din *Nunta ţărănească* — scrise tot de Al. Flechtenmacher —, au devenit pentru bucureşteni adevărate „cîntece la modă".

Flechtenmacher a scris muzică pentru mai toate piesele româneşti de teatru apărute între anii 1840 — 1880 [6], creînd în total circa 600 de piese muzicale. Iată cîteva titluri : *Cinel-cinel*, *Gloria şi Amorul*, *Rămăşagul*, *Doi ţărani şi cinci cîrlani*, *Cimpoiul*, *Scara mîţii*, *Coana Chiriţa*, *Piatra din casă*, *Cetatea Neamţului*, *Nunta ţărănească*, *Florin şi Florica*, *Fluierul fermecat*, *Doi soldaţi*, *Răzvan şi Vidra*, *Românul* etc.

Vasile Alecsandri apreciază just valoarea muzicii de scenă şi a ariilor create de Al. Flechtenmacher cînd afirmă : „Eu am existat pentru neamul românesc din ziua cînd stihurile mele au răsunat sub arcuşul lui Flechtenmacher " [7]. Este o recunoaştere şi un omagiu.

Flechtenmacher caută să se inspire din realităţile româneşti, mai ales din creaţia orăşenească cu care venea mai des în contact. Folclorul orăşenesc avea o sferă largă, ce cuprindea : creaţia de origine ţărănească, întîlnită curent în Iaşi, cît şi în Bucureşti ; creaţia în stil popular a lăutarilor, iar mai tîrziu a unor compozitori cu pregătire, şi „cîntecul de lume".

Chiar de la primele compoziţii se remarcă tendinţa şi preocupările lui Flechtenmacher de a da un caracter cît mai pronunţat românesc creaţiei sale, prin introducerea intonaţiilor naţionale. Pentru aceasta compozitorul se îndreaptă către sursa populară, de unde își ia diversele elemente pe care le folosește apoi în creația sa. După modul cum utilizează ceea ce preia din creația populară, putem deosebi mai multe categorii, și anume : crearea pe baza unor motive populare, utilizarea diverselor procedee de creație folosite în practica populară, crearea unor melodii de joc în stil lăutăresc. La acestea s-ar mai putea adăuga publicarea, cu acompaniament de pian, a unor melodii populare de circulație largă.

---

[4] „Albina românească", an. XIX, ianuarie 1847, nr. 5, p. 17 şi 18.

[5] Idem, 1848, nr. 102.

[6] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iaşi, [1922], p. 35.

[7] Rodica Oană Pop, *Alexandru Flechtenmacher. Viaţa în imagini*, Bucureşti, Ed. muzicală, 1964, p. 1.

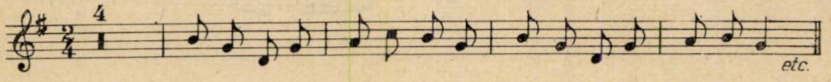
Ne vom referi pe rînd la aceste cîteva categorii.

I. CREAREA PE BAZE DE MOTIVE POPULARE

Multe melodii din creația lui Flechtenmacher au la bază motive populare pe care compozitorul le-a preluat din cîntecul popular. Menționăm din această categorie doar cîteva piese.

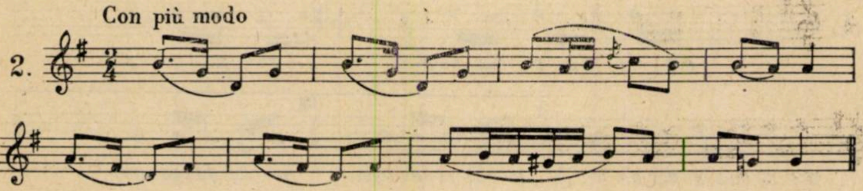
a) „Hora țăranilor" din *Baba Hîrca*[8], în care folosește un motiv din jocul „Cărăușul" sau „Tărăşelul", în circulație și astăzi[9], pe care-l utilizase

1.



în 1812 și Bernhard Romberg în *Capriciul pentru violoncel pe arii moldave și valahe*[10] :

2.



Mai menționăm circulația acestui motiv, care apare, mai restrîns sau amplu, în melodiile : „Ballade Moldave", publicată de Asachi în 1841 în „Spicuitorul moldo-român"[11], în „Ștefănel" și „Țerușelul", publicate de D. Vulpian în *Horele noastre*[12]. De asemenea în publicațiile lui Titus Cerne[13], L. Andronic-Vasilescu[14] și Louis Köhler, în piesa intitulată „Moldavienne"[15].

---

[8] Al. Flechtenmacher, *Baba Hirca*. Operette nationale moldave composée et arrangée pour le piano par Al. Flechtenmacher, („Hora des paysans"), Iassy, Mess. Th. Codrescu, G. Petrini.

[9] A.I.E.F., fg. 4036 b.

[10] Bernhard Romberg, *Caprice pour le violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques*, nr. 3 (vezi G. Breazul, în „Muzica", 1959, nr. 11, p. 33).

[11] „Spicuitorul moldo-român". Jurnal științific, literar și industrial. Revizuit de o societate de literați. Oct.-nov. și dec., Iași, 1841, p. 121.

[12] D. Vulpian, *Musica populară. Horele noastre, aranjate pentru pian*, vol. II, București, [1886], nr. 902 („Ștefănel") și nr. 926 („Țerușelul"), p. 143 și 152.

[13] Titus Cerne, *Cîntece populare*, Iași, în „Arta", [f. d].

[14] L. Andronic-Vasilescu, *Manual de dansuri naționale*. Curs predat la Institutul național de educație fizică, București, 1927.

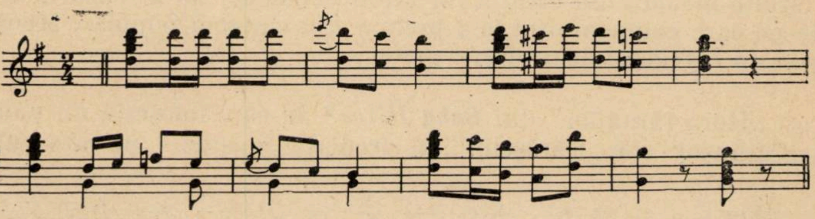
[15] Louis Köhler, *Volkestänze über Nationen der Erde als Bildenübungs und Unterhaltungsstücke für das Pianoforte*, Collection Litorff, p. 35.

Așadar, prima figură melodică din jocul ,,Tărășelul'' se întîlnește în ,,Hora țăranilor'' din *Baba Hîrca* și în multe melodii din publicațiile menționate, ceea ce dovedește larga circulație a acestei melodii în prima jumătate a secolului trecut. Flechtenmacher, ca și ceilalți compozitori, pornește, după cum se poate vedea, de la melodii de largă circulație în acel timp.

b) În aceeași categorie se înscrie și melodia ,,Kadril național''[16] a lui Flechtenmacher, în care apare un motiv din jocul ,,Ariciul''[17], care mai tîrziu a devenit melodia atît de cunoscutei și răspînditei ,,Perinița''.

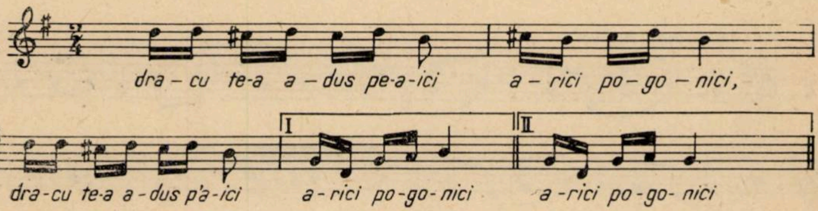
Al. Flechtenmacher, ,,Kadril național'' :

3.



B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, ,,Ariciul'' :

4.


dra – cu te-a a – dus pe-a-ici a – rici po – go – nici,
I
II
dra-cu te-a a - dus p'a-ici a - rici po - go - nici a - rici po - go - nici

Același motiv din jocul ,,Ariciul'' este utilizat și de D. Vulpian[18] în două cîntece : ,,Vine ciuful de la baltă'' și ,,Haideți, haideți, d-un pelin''.

c) În fragmentul al doilea din ,,Hora finală'' din *Cinel-cinel*[19] se recunosc clar motive din melodia în stil popular ,,Lelițo de la Munteni''[20].

---

[16] Al. Flechtenmacher, *Colecție de cîntece naționale, compuse pentru pianoforte*, București, G. Wonneberg, p. I, (,,Kadril național'').

[17] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor*, tom. II, București, Socec și Teclu, p. 1654 (,,Ariciul'').

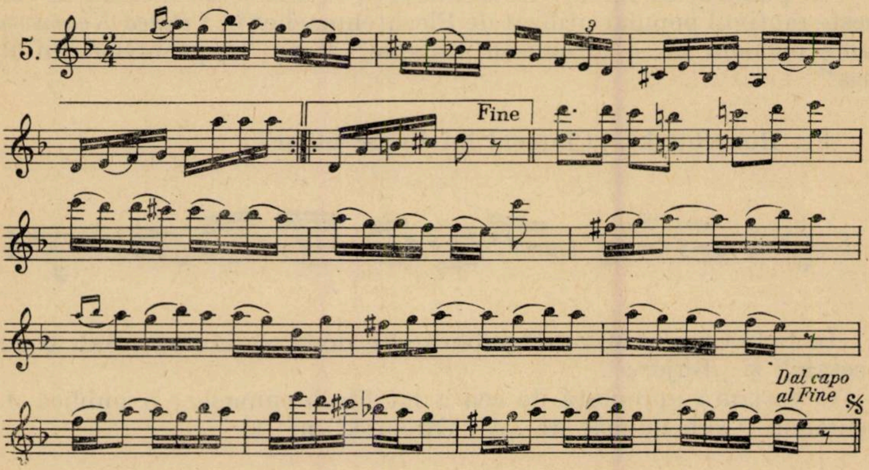
[18] D. Vulpian, *Musica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle. Voce și piano*, vol. II, Edițiunea Culegătorului, 1885, nr. 366 (,,Vine ciuful de la baltă'') și nr. 159 (,,Haideți, haideți, d-un pelin''), p. 145 și 159.

[19] Al. Flechtenmacher, *Cinel-cinel*. Vodevilŭ Naționalŭ în unŭ actŭ, Lithogr. Buciumului Romanŭ, Iassy, p. 2.

[20] D. Vulpian, *Muzica populară. Romanțe. Voce și piano*, vol. III, București, Lit. Socec, 1885, nr. 174 (,,Lelițo de la Munteni''), p. 72.

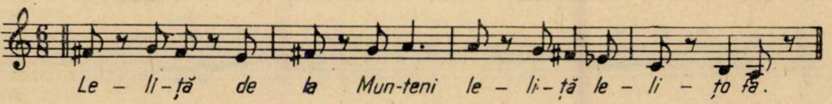
Al. Flechtenmacher, *Cinel-cinel*, „Hora finală" :

5.



D. Vulpian, *Romanțe . . .*, vol. III, „Lelițo de la Munteni" :

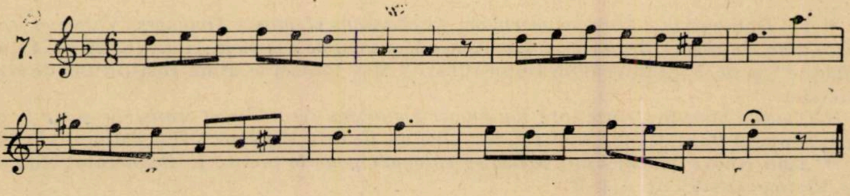
6.



d) În lucrarea *Cetatea Neamțului* [21] — dramă istorică de V. Alecsandri, cu muzica de Flechtenmacher —, apare un fragment melodic popular ce a circulat intens atît în manuscrisele vremii, cît și în tipăriturile secolului al XIX-lea. Este vorba de cîntecul cu conținut revoluționar „Bujor haiducul". Numeroase variante din manuscrise și tipărituri au fost semnalate de folcloristul G. Ciobanu în studiul despre Barbu Lăutarul [22], iar o serie de variante, aflate în arhiva Institutului de etnografie și folclor, au fost publicate de folcloristul Const. Prichici în *Geneza melodică a baladei lui Pintea Viteazul* [23].

Al. Flechtenmacher, *Cetatea Neamțului*, „ Din fluier" :

7.



---

[21] Al. Flechtenmacher, *Cetatea Neamțului*. Vodevilŭ Naționalŭ în 3 acte, mss. 1008, B.A.R.

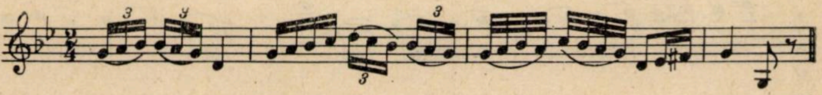
[22] Gh. Ciobanu, *Barbu Lăutarul*, în „Rev. de folclor", an. III, 1958, nr. 4, p. 129.

[23] Const. Prichici, *Geneza melodică a baladei lui Pintea Viteazul*, în „Rev. de folclor", an. II, 1957, nr. 4, p. 7—26.

Menţionăm cîteva din numeroasele variante.

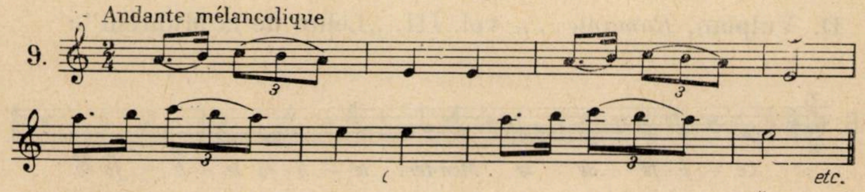
În publicaţiile lui Fr. Rouschitzki[24], se află două melodii în care se găseşte motivul popular utilizat de Flechtenmacher în *Cetatea Neamţului*, şi anume melodia nr. 4 „Chanson valaque" şi nr. 15 „Cîntecul lui Bujor tîlhar".

Fr. Rouschitzki, „Cîntecul lui Bujor tîlhar" :

8.


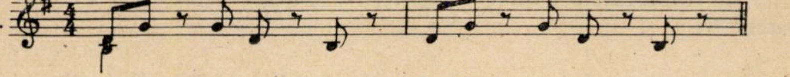
În 1848 Charles Mikuli[25] publică alte două variante: „Sub o culme de cetate" şi „Bujoru".

O variantă apropiată de cea a lui Flechtenmacher o publică J. A. Wachmann[26] sub numele de „Air Oltenesk" nr. 1.

9.


Motivul melodic se recunoaşte şi în melodiile publicate de D. Vulpian[27] : „Bujor haiducul" şi „S-a stins aşa de lesne".

e) În afară de motive melodice, Flechtenmacher utilizează în creaţia sa şi motive ritmice specifice unor jocuri populare, cum este „Ca la Breaza", întîlnită de pildă în partea a II-a a *Uverturii Naţionale Moldave*[28] :

10.


---

[24] Fr. Rouschitzki, *Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs traduits, arrangés et dédiés à son Excellence Monsieur de Kisseleff*, [Iaşi, 1834], nr. 4 („Chanson valaque") şi nr. 5 („Cîntecul lui Bujor tîlhar"). Mss. fotocopie, Bibl. Institutului de etnografie şi folclor.

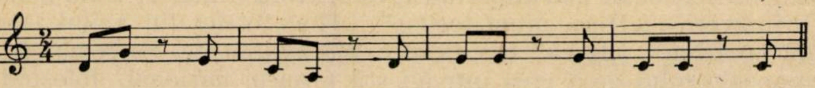
[25] Charles Mikuli, *Douze airs nationaux roumains recueillis et transcrits pour le piano*, cahier I, Leopold Wild, [1848], nr. VI („Sub o culme de cetate") şi nr. VII („Bujoru"), p. 10 şi 11.

[26] Jean André Wachmann, *Mélodies valaques pour le piano*, I. *Roumania*, chez H. F. Müller, Vienne, [1848], nr. 1, p. 3.

[27] D. Vulpian, *Musica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle...*, vol. II, 1885, nr. 35 („Bujor haiducul"), p. 17 şi *Muzica populară. Romanţe...*, vol. III, Bucureşti, Lib. Socec, 1885, nr. 252 („S-a stins aşa de lesne"), p. 104.

[28] Al. Flechtenmacher, *Ouverture Nationale Moldave pour piano*, Iassy, Propr. de la Librairie Nouvelle, 1846, p. 2.

Anterior lui Flechtenmacher, acest motiv ritmic e utilizat şi de Fr. Rouschitzki [29], în jocul „Dans valah" :

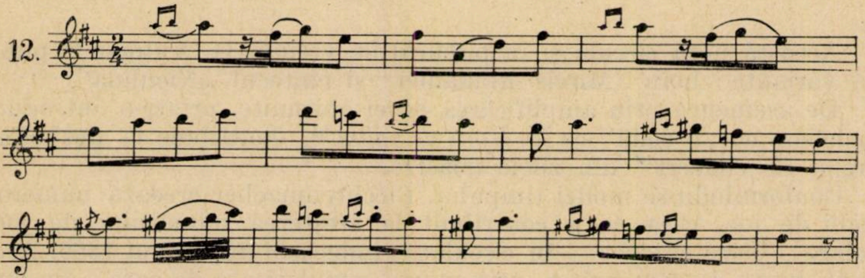
11. 

II. FOLOSIREA UNOR PROCEDEE DE CREAŢIE ÎNTÎLNITE ÎN PRACTICA POPULARĂ

Din procedeele utilizate în practica populară şi folosite de Flechtenmacher, menţionăm doar două.

a) Modulaţiile din major în modul cromatic omonim cu secunda mărită între treptele 3—4. Aceasta se întîlneşte mai ales în jocurile pe care le creează în stil lăutăresc.

Al. Flechtenmacher, *Cinel-cinel*, „Jocul junelor fete" :

12. 

b) Folosirea frecventă a trecerilor în diferite moduri, atît de familiare lăutarilor din acea vreme. De exemplu : „Hora finală" din *Cinel-cinel* [30] modulează din re minor armonic în sol minor, apoi într-un mod cromatic pe tonul lui mi (cu cvintă micşorată pe treaptă finală şi cu treapta a doua mobilă), după cum se poate vedea din melodia de la exemplul nr. 5.

III. CREAREA UNOR MELODII DE JOC ÎN STIL LĂUTĂRESC

În afară de cele menţionate mai înainte, subliniem tendinţa lui Flechtenmacher de a crea el însuşi în stil apropiat de cel popular.

Constatăm că foarte numeroase arii create de compozitor sînt atît de aproape de stilul creaţiilor muzicale populare, încît sîntem adesea tentaţi să căutăm corespondentul popular, deşi nu-l putem afla. Aceasta este dovada că autorul a înţeles şi a pătruns în arsenalul creatorului popular, reuşind el însuşi să ne dea melodii în stil popular.

---

[29] Fr. Rouschitzki, *Musique orientale, 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs...*, [Iaşi, 1834], („Dans valah").

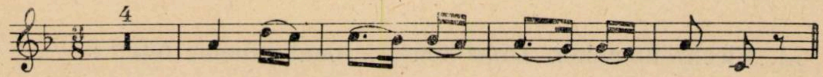
[30] Al. Flechtenmacher, *Cinel-cinel*. Vodevilŭ Naţionalŭ în unŭ actŭ, p. 4 („Hora finală").

Din această categorie fac parte numeroase melodii de joc, apropiate de cele lăutăreşti, sau numeroase hore, compuse în diferite ocazii şi privind evenimente naţionale mai importante, ca : ,,Hora Unirii“, ,,Hora nouă” (Florile Primăverii), ,,Hora muncitorilor”, ,,Hora fetelor din Azilul Doamnei“, ,,Hora de salon”, ,,Horă” din *Cetatea Neamţului* etc. Se remarcă tendinţa compozitorului de a crea într-un stil propriu naţional, folosind caracteristicile populare prin utilizarea unor inflexiuni modale, a modulaţiilor din major-minor, a secundelor mărite etc.

,,Hora muncitorilor” [31], care circulă pe un text cu un conţinut protestatar, din punct de vedere muzical se apropie mult, prin simplitatea sa, de melodiile populare. Aşa se face că a fost atît de mult cîntată după crearea ei. La aceasta a contribuit bineînţeles şi textul, dar dacă melodia nu ar fi fost de o factură atît de populară desigur că n-ar fi continuat să se cînte împreună.

În stil popular este creată şi *Mirele României — Horă nouă* [32] :

13.



Această horă circulă şi în publicaţiile vremii. D. Vulpian [33] publică două variante : hora ,,Mirele României“ şi cîntecul ,,Niculina”.

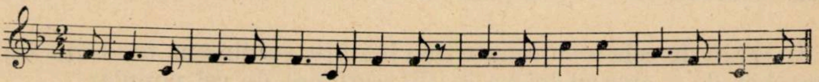
De asemenea prin amplificarea horei obişnuite, printr-o introducere şi încheiere cu ,,o codă” ca în *Hora de salon* [34], contribuie la dezvoltarea ,,horelor de concert” din zilele noastre.

Conformîndu-se modei timpului, Flechtenmacher creează numeroase melodii de joc, ceea ce a contribuit la creşterea numărului de jocuri populare — hore şi sîrbe — în circulaţie, îndeosebi după anul 1860. Aceste ,,hore“ create de compozitor, prin marea popularitate de care s-au bucurat, au intrat în repertoriul lăutarilor, devenind populare.

În lucrările sale, Flechtenmacher, căutînd să se apropie şi mai mult de atmosfera populară, utilizează instrumentele respective, cum sînt : fluierul şi buciumul. În *Cetatea Neamţului* [35] introduce acel motiv popular din ,,cîntecul lui Bujor“ care este executat din fluier (vezi exemplul nr. 7). De asemenea foloseşte turnuri melodice care amintesc de bucium.

Al. Flechtenmacher, *Cetatea Neamţului*, ,,Bucium“ :

14.



---

[31] Al. Flechtenmacher, *Glasul desmoştenitilor. Cîntece socialiste*, Bucureşti, Tipo-Lito P. Cucu, 1898, p. 17—18 (,,Hora muncitorilor”).

[32] Al. Flechtenmacher, *Mirele României — Horă nouă*, Bucureşti, Imprimeria I. Cartu, Tipo Louis Weiss, 1868, p. 2—4.

[33] D. Vulpian, *Musica populară. Horele noastre...*, vol. II, Bucureşti, [1886], nr. 758 (,,Mirele României”), p. 93 şi nr. 784 (,,Niculina”), p. 102.

[34] Al. Flechtenmacher, *Hora de salon*, F. Wessely cidevant H. F. Müller, Vienne.

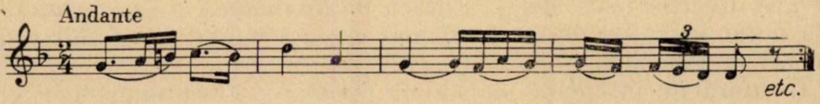
[35] Al. Flechtenmacher, *Cetatea Neamţului*. Vodevilŭ Naţionalŭ în 3 acte, mss. 1008, B.A.R.

IV. CULEGEREA ŞI PUBLICAREA DE MELODII POPULARE

Melodii populare integrale întîlnim la Flechtenmacher numai în colecţiile de cîntece populare pe care le publică, şi anume : *Collection de Chansons Moldaves* [36], *Cîntecele din Jianul* [37] etc. În ambele colecţii întîlnim melodii de cîntec şi joc cu o foarte mare circulaţie pe acea vreme. Din această categorie menţionăm melodia ,,Sub poale de codru verde'' utilizată în colecţia *Jianul*. Merită să reţinem că cel care mai tîrziu va scrie cunoscuta ,,Hora muncitorilor'' dovedeşte prin folosirea melodiilor menţionate că de la început a fost alături de popor şi a militat prin creaţia sa muzicală pentru îndeplinirea aspiraţiilor acestuia.

Al. Flechtenmacher, *Cîntecele din Jianul*, ,,Sub poale de codru verde'' :

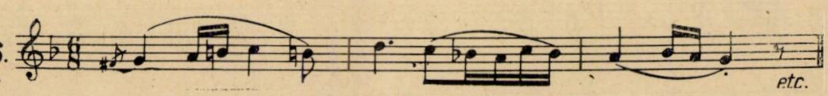
15.



Melodia a circulat şi în colecţia *Cîntece de lume* a lui Anton Pann [38], în colecţia lui Charles Mikuli [39], ca şi la D. Vulpian[40], cu numele de ,,Ciobănaşul'', ,,Pastorală din Banat'' etc.

D. Vulpian, *Balade* ..., ,,Ciobănaşul'' :

16.



Ca şi în alte colecţii ale epocii, la Flechtenmacher întîlnim şi ,,Doina Oltului'', melodie în stilul doinelor olteneşti ce a avut o mare frecvenţă în aproape toate publicaţiile compozitorilor din secolul al XIX-lea.

Colecţia cuprinde, de asemenea, şi vechiul cîntec popular ,,Am un leu şi vreau să-l beau'' pe care l-a folosit G. Enescu, chiar la începutul *Rapsodiei 1-a în la major*. Acesta a avut o largă circulaţie şi în tipărituri, precum la Ch. Mikuli [41], cu titlul de ,,Passere galbenă'', la J. A. Wachmann[42], sub titlul de ,,Air nr. 7, Am un leu şi vreau să-l beau'', la

---

[36] Al. Flechtenmacher, *Collection de Chansons Moldaves*, Iassy, Lithogr. P. Müller, 1848.

[37] Al. Flechtenmacher, *Cîntecele din Jianul pentru piano*, Bucureşti, C. Gebauer, p. 7.

[38] Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notaţie modernă, cu un studiu introductiv de G. Ciobanu, Bucureşti, E.S.P.L.A., [1955], nr. 5, p. 104.

[39] Charles Mikuli, *Douze airs nationaux roumains recueillis et transcrits pour le piano*, cahier I, Leopold Wild, [1848], p. 14.

[40] D. Vulpian, *Muzica populară. Balade, Colinde, Doine, Idyle...*, Bucureşti, 1885, nr. 77, p. 35.

[41] Ch. Mikuli, *op. cit.*, nr. 11 (,,Passere galbenă''), p. 5.

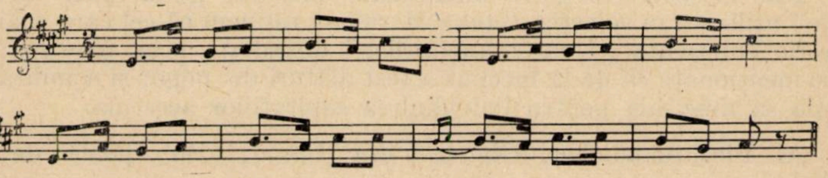
[42] Jean André Wachmann, *Mélodies Valaques pour le piano*, IV. *Les bords du Danube*, Vienne, nr. 7, p. 8.

D. Vulpian[43], cu titlul „Passere galbenă-n cioc", asemănătoare cu melodia de joc a lui Mikuli.

Colecţia *Cîntecele din Jianul* mai cuprinde şi o melodie de joc popular în formă de „sîrbă", cu mare circulaţie în acel timp.

Al. Flechtenmacher, *Cîntecele din Jianul*, nr. 7 :

17.

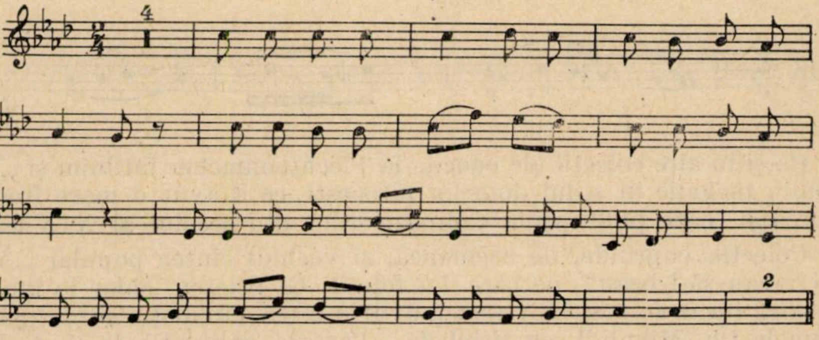


Acest scurt fragment melodic, de 8 măsuri, e utilizat strălucit mai tîrziu „ca divertisment" de G. Enescu în *Rapsodia 1-a în la major*, unde se află notat în valori de două ori mai mici, revenind neschimbat de mai multe ori în rapsodie.

În afară de influenţa melodiilor populare, Flechtenmacher creează şi melodii de origine cultă, care prin intensa circulaţie atît în mediul orăşenesc, cît şi în cel ţărănesc, în care se integrează, devin populare.

Astfel, melodia „Pe o stîncă neagră" [44], creaţie a lui Flechtenmacher, pe cunoscutele versuri ale lui Bolintineanu, s-a bucurat de o intensă circulaţie în mediul orăşenesc :

18.



Melodia a fost folosită şi de Anton Pann [45], Ch. Mikuli [46], Al. Berdescu [47], D. Vulpian [48] şi utilizată cu măiestrie de G. Enescu în *Rapsodia 2-a în re major* [49]. Această melodie, prelucrată şi amplificată orchestral prin armonizări diferite, prin punctări ritmice purtate la toate instrumentele, este apoi preluată de orchestră în „tutti"; fiind mereu îmbogățită, ea a dobîndit o mare popularitate, căreia numai geniul enescian a reușit să-i imprime strălucire și putere evocatoare.

---

[43] D. Vulpian, *Musica populară. Balade, Colinde...*, *op. cit.*, nr. 272, p. 110.

[44] Al. Flechtenmacher, *Mutter Stefan's des Grossen*, Bucharest, Johanne Weisse, p. 1.

[45] Anton Pann, *Cîntece de lume...*, *op. cit.*, nr. 109, p. 221.

[46] Ch. Mikuli, *op. cit.*, cahier I, [1848], nr. VI („Pe o stîncă 'naltă"), p. 12.

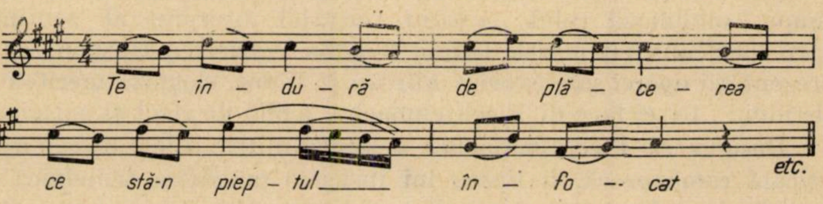
[47] Al. Berdescu, *Melodii române pentru pianoforte*, caiet 5, Bucureşti, 1860, nr. p. 3.

[48] D. Vulpian, *Musica populară. Balade, Colinde...*, *op. cit.*, nr. 326, p. 130.

[49] G. Enescu, *Rapsodia 2-a în re major* (op. 11, nr. 2), Bucureşti, 1902.

O altă creație a lui Flechtenmacher, care din mediul orășenesc a trecut la cel țărănesc, integrîndu-se în tiparul melodiei populare, este cîntecul „Te îndură de plăcere"[50].

19.


Te în - du - ră de plă - ce - rea
ce stă-n piep - tul în - fo - cat
etc.

Melodia aparține categoriei de „cîntece de lume", la modă pe atunci, în care se observă influența celor două stiluri — oriental și occidental — întrepătrundere care s-a produs într-o vreme cînd cele două stiluri muzicale erau la fel de influente la noi. Variantele acestui cîntec le găsim în: J. A. Wachmann[51], Ch. Mikuli[52], Anton Pann[53], Alexis Gebauer[54], D. Vulpian[55], Z. Dimitrescu[56], Pompiliu Pîrvescu[57], Gh. Dima[58].

Toate variantele au circulat în tipărituri, deci în mediul orășenesc. O dată cu pătrunderea în repertoriul țărănesc, melodia s-a integrat în tiparul melodiei populare prin sistemul centonizării (adică al păstrării unui fragment melodic mai realizat, care se combină cu alte motive populare de largă circulație), cum este cazul cu melodia publicată de Pompiliu Pîrvescu[59].

Menționăm că Flechtenmacher folosește în creațiile sale și melodii ale altor popoare, de exemplu prima melodie din *Uvertura Națională Moldavă*[60]. Melodia, de origine germană, a circulat ulterior în manualele de școală ca „joc de copii", pe cunoscutul text „Vulpe tu mi-ai furat gîsca", devenind melodie populară de joc.

★

După cum s-a văzut, Flechtenmacher a acordat o atenție deosebită creațiilor populare și tocmai prin aceasta s-a impus ca o personalitate de frunte a vieţii muzicale româneşti, fiind primul dirijor al teatrului românesc şi primul compozitor care utilizează intonaţiile naţionale.

---

[50] Al. Flechtenmacher, *Te îndură de plăcere*, Iassy, Bureau de la Feuille Communale, 1846.

[51] J. A. Wachmann, *Mélodies Valaques pour le piano*, I, *Roumania*, nr. 7 („Chanson"), chez H. F. Müller, Vienne, [1848].

[52] Ch. Mikuli, *op. cit.*, p. 14.

[53] Anton Pann, *Cîntece de lume*, *op. cit.*, nr. 136, p. 259—260.

[54] Alexis Gebauer, *Bouquet de mélodies valaques...*, Bucharest, A. Gebauer, nr. 1.

[55] D. Vulpian, *Muzica populară. Romanțe...*, *op. cit.*, nr. 110 și 226.

[56] Z. Dimitrescu, *52 hori naționale din România*, București, Tipo-Lito Z. Dimitrescu, p. 37 („Hora lăutărească").

[57] Pompiliu Pîrvescu, *Hora din Cartal*, București, 1908, p. 154, nr. 16 („Horă în două părți").

[58] Gh. Dima, *Cîntece populare și melodii vechi românești, pentru cor de bărbați*, caiet V, București, Jean Feder, [f. a.], p. 7.

[59] Elisabeta Dolinescu, *Pătrunderea unei creații culte și semiculte în cîntecul popular*, în „Rev. de etnografie și folclor", an. IX, 1964, nr. 3, p. 262.

[60] Al. Flechtenmacher, *Ouverture Nationale Moldave pour piano*, Iassy, Propr. de la Librairie Nouvelle, 1846, p. 1.

Presa contemporană, ca şi fruntaşii vieţii culturale moldoveneşti, a relevat rolul ,,acestui mare animator al teatrului şi muzicii româneşti'' pentru formarea gustului românesc, pentru muzica naţională.

Aricescu îl numeşte ,,cel dintîi creator al muzicii dramatice române'', Filimon subliniază rolul ,,acestui veritabil interpret al sentimentului nostru muzical'', iar marele istoric Bogdan Petriceicu Hasdeu, cu ocazia reprezentării operei sale istorice *Răzvan şi Vidra*, elogiază meritele muzicii artistului : ,,tot ce face dl. Flechtenmacher e plin de efect şi naţionalitate''.

Desigur că Flechtenmacher a avut limitele sale ; lipsea o tradiţie muzicală românească, îi lipsea lui însuşi o pregătire temeinică în arta compoziţiei, el fiind în primul rînd violonist. Nu putem totuşi să nu recunoaştem că prin ataşamentul lui faţă de arta populară a contribuit la pregătirea terenului pentru apariţia şcolii muzicale româneşti, al cărei exponent strălucit a fost marele nostru George Enescu.

Din cercetarea creaţiei muzicale a lui Flechtenmacher, se vede clar că folclorul muzical a participat din plin, încă de la început, la făurirea culturii muzicale româneşti.

ALEXANDRU FLECHTENMACHER ET SA PRÉOCCUPATION POUR LA MUSIQUE POPULAIRE ROUMAINE

Le nom d'Alexandru Flechtenmacher se trouve fortement attaché aux débuts de la culture roumaine et aux principaux promoteurs du nouveau courant créé par la revue « Dacia literară » aux environs de l'année 1840, qui luttaient en faveur d'une culture nationale, appartenant au peuple.

Ainsi que ses devanciers, les intellectuels progressistes qui s'étaient inspirés de réalités roumaines et qui avaient reflété les aspirations des masses populaires, Alexandru Flechtenmacher s'engagea dans la même voie et continua à puiser dans la création populaire du temps et du milieu dans lequel il a vécu et travaillé.

Depuis l'«Ouverture nationale moldave », qui marque son début en 1846, jusqu'à *Baba Hîrca* — la première opérette roumaine en date — et aux 600 compositions musicales presque toutes écrites pour des œuvres roumaines de théâtre, parues entre 1840—1880, dues à la plume d'un Vasile Alecsandri, d'un Matei Millo, etc., on peut retrouver les airs nationaux inspirés de la création populaire.

D'après la manière dont il met à profit ce qu'il puise à la création populaire, on peut établir quatre catégories :

I. *Composition de pièces musicales ayant à la base des motifs de musique populaire.*

II. *Emploi de procédés de création rencontrés dans la pratique populaire.*

III. *Composition d'airs de danse à la manière des ménétriers.*
IV. *Recueil et publication de mélodies populaires.*

Grâce à l'emploi du folklore dans son œuvre, Alexandru Flechtenmacher a une importante contribution à la création d'une culture musicale roumaine, dès ses débuts ; il compte aussi parmi les artistes qui frayèrent le chemin à l'école musicale roumaine dont l'illustre représentant a été le génial compositeur George Enescu.

ADA-KALEH
ASPECTE ISTORICO-ETNOGRAFICE. AȘEZARE — GOSPODĂRIE *

MONICA BUDIȘ

PRIVIRE GENERALĂ

Prin pitorescul său exotic, insula Ada-Kaleh a atras şi va mai atrage încă, pînă la dispariție, un număr impresionant de turişti români sau străini. Au fost şi vizitatori care, încîntaţi de frumuseţea sălbatică a „insulei fermecate, misterioase, a insulei visului şi uitării"[1], a acestui „ultim bastion al dominației turceşti în Europa Centrală" [2], şi-au aşternut impresiile pe hîrtie. Lipseşte însă o sintetizare etnografică şi folclorică a ceea ce înseamnă Ada-Kaleh. Există două comunicări, de dată recentă, care cuprind numai aspecte ale acestor domenii [3].

În ideea „de a se întocmi o monografie ştiinţifică a cetăţii insulare Ada-Kaleh" [4] vom încerca — în măsura în care ne va fi posibil — să elucidăm cîteva chestiuni etnografice referitoare la aşezarea ca atare, la gospodărie, locuință. Nu putem însă trece cu vederea peste o serie de alte aspecte, ca cel geografic, toponimic, istoric, social-economic, care creează un cadru mai larg de înțelegere a problemelor de etnografie. Studiul nostru se bazează pe bibliografia existentă referitoare la insulă sau la etnografia turcească, dar mai ales pe materialul de teren.

---

* Studiul de față reproduce textul comunicării susținute, la 27 aprilie 1968, la Societatea de ştiinţe filologice, Secția de studii orientale.

În text vom folosi următoarele prescurtări : A.T.S. = Arhivele Statului, Turnu-Severin ; F.O.M. = Fondul Ocîrmuirii jud. Mehedinţi.

Pentru materialul de arhivă consultat de M. Budiş sau Gh. Ţinică, s-a trecut în paranteză numai numele.

[1] Gino Lupi, *Ada-Kaleh, insula fermecată*, trad. Ion Berciu, în „Neamul românesc", 17. XI. 1932.

[2] Jan Reychmann, *Zaklada Ada-Kaleh*, în „Przeglad orientalistyczny", Warshawa, 41 (1961), nr. 4.

[3] Val Cordun, *Bektasismul în Ada-Kaleh, Miskin Baba* (*Sfîntul murdar*), Craiova, 1967 (lucr. rotapr.) ; Ghizela Sulițeanu, *Muzica populară turcească din Ada-Kaleh*, comunicare susţinută la Societatea de ştiinţe filologice, Secţia de ştiinţe orientale.

[4] M. Guboglu, *Arhiva insulei Ada-Kaleh și importanța ei*, București, 1962 (extras din „Rev. arhivelor", nr. 1, 1962, p. 146).

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 5, p. 409–420, București, 1968

COORDONATE GEOGRAFICE

Insula Ada-Kaleh, lungă de aproximativ 1750 m, lată de 400—500 m, cu o suprafaţă de circa 75 ha, este situată în zona Porţilor de Fier (numite şi Gherdapuri, Demirkapu, Vir) şi a muntelui Alion. Se află la o distanţă de 3 km de Orşova şi 21—22 km de Turnu-Severin; are o latitudine de 44°42′11″ şi o longitudine de 20°5′5″. Este formată din „pietrişul şi nisipul transportat de conul de dejecţie al Cernei"[5]. Are forma unui ostrov mobil, fixat printr-o vegetaţie puternică. „În jurul insulei se formează şi acum mici ostroave constituite din pietrişuri grosolane şi nisip, care în timpul apelor scăzute ale Dunării se racordează la marginile insulei Ada-Kaleh" [6]. Altitudinea ostrovului este de 45 m deasupra nivelului mării.

TOPONIMIE ŞI SCHIMBĂRI DE TOPONIMIE

Insula este cunoscută încă din antichitate sub numele de Erithya [7], Continusa [8], Iernis [9] sau Kyraunis [10] (Cyraunis). Se povesteşte că „pe un basorelief descoperit în insula Cipru şi care decorase piedestalul unei statui colosale a lui Hercule se reprezintă scena răpirii cirezilor lui Geryon din insula Erithya, care vom vedea că e insula numită Ruşava, iar azi Ada-Kaleh. Regele uriaş, numit în legendele greceşti Geryon, îşi ţinea pe insula Erithya (Roşia, Ruşava, Ada-Kaleh) cirezile sale minunate de boi şi vaci" [11]. Din aceeaşi sursă aflăm că, zeiţa Iunona trimiţînd o muscă columbacă asupra cirezilor luate de la Geryon, ele se împrăştie prin munţii Traciei, iar Hercule atribuie această calamitate Dunării, pe care o transformă dintr-un fluviu navigabil într-unul nenavigabil. La Gherdapuri, se zice că Hercule a aruncat pietre enorme pentru a împiedica intrarea bestiilor sau a monştrilor [12]. Există şi legenda că Hercule a venit în această insulă pentru a lua un măslin sălbatic, pe care să-l ducă în templul lui Iupiter (tatăl său) din Olimpia spre a servi la încoronarea cîştigătorilor de la Jocurile Olimpice. Acest fapt ar explica numele de Continusa (patria măslinului sălbatic) [13], iar clima mediteraneană ar fi o dovadă în plus în acest sens. Flora din Clisură, mai ales din sectorul Orşova-Vîrciorova, „este un adevărat caleidoscop de vegetaţie opulentă şi variată, unul din punctele fitografice şi floristice cele mai importante ale ţării — se întîlnesc plante nemorale ale Europei Centrale, cu elemente de stepă pontică şi dalmatică, elemente din regiunea balcanică şi moesiacă cu cele din clima mediteraneană"[14].

---

[5] P. Coteţ, *Problema defileului Dunării la Porţile de Fier*, în „Probleme de geografie", nr. 1, 1954, p. 99—119.

[6] Dr. R. I. Călinescu, *Contribuţii la studiul insulei Ada-Kaleh, structura şi evoluţia geologică*, în „Arhivele Olteniei", nr. 77—78, 1935, p. 135.

[7] Ahmet Ali, *Monografia insulei Ada-Kaleh*, Craiova, Scrisul românesc, 1934, p. 3.

[8] M. Ar. Dan, *Monografia insulei Ada-Kaleh*, Timişoara, 1936, p. 9; Ahmet Ali, *op. cit.*, p. 3; Gino Lupi, *art. cit.*; Daniel Laitin, *Dunărea între Baziaş şi T. Severin*, Bucureşti, 1925, p. 6.

[9] Gino Lupi, *art. cit.*

[10] Gino Lupi, *ibidem*; M. Guboglu, *op. cit.*, p. 117; J. Reychmann, *op. cit.*

[11] Coriolan Buracu, *Hercule Hercules, Iovan Iorgovan*, T. Severin, 1924, p. 5.

[12] Coriolan Buracu, *ibidem.*

[13] Coriolan Buracu *ibidem*; Gino Lupi, *art. cit.*

Insula şi-a schimbat numele în cîteva rînduri. Dacă admitem numele de mai sus, ulterior ea apare ca Ruşava, cu o etimologie ce trebuie căutată ,,în onomasticul Hrusaor (tatăl uriaşului legendar Geryon). Lăsînd afară H, rămîne Rusaor, Ruşava"[15]. Pe o hartă din 1716 insula apare cu numele de Carolina[16], iar din 1739 – Orşova Nouă[17] (cu derivare de la Ruşava) sau Ostrov[18]. De asemenea sînt atestate numirile Porizza[19], Ostrovul Mare[20], Insula Ţiganului[21], Insula cea Mare[22]. După 1788 insula s-a numit Ada-Kaleh, acest nume traducîndu-se prin ,,Insula cetate", ,,Insula fortăreaţă".

SCURTE CONSIDERAŢII ISTORICE

Nu vom intra cu amănunte prea mari în istoricul insulei; nici nu ar fi indicat, ele depăşind cadrul studiului nostru. Vom insista numai asupra acelor date care ne sînt indispensabile, accentuînd asupra adevărului că Ada-Kaleh, fiind ,,cheia de pătrundere spre Transilvania, Ungaria, Serbia, Bulgaria, România"[23], ,,un fel de Gibraltar în această regiune" şi ,,sentinela Austriei pe fluviu la răsăritul imperiului"[24], a avut una din cele mai frămîntate istorii. ,,Cetatea are o importanţă capitală în această regiune a fluviului. Ea domină drumurile ambelor ţărmuri, care din cauza înălţimilor sînt silite a trece sub focul său. Este cheia trecătoare dintr-un basin într-altul al Dunării"[25].

Toate faptele relatate justifică în mare parte cauza pentru care Ada-Kaleh-ul a fost disputat alternativ – uneori pentru perioade foarte scurte – între Austria şi Turcia, ceea ce a determinat fortificarea insulei. După unele izvoare[26], insula ar fi fost prevăzută cu şanţuri de apărare încă din timpul năvălirilor barbare, constituind un refugiu pentru români. Începutul fortificaţiilor este atribuit lui Bela al IV-lea şi Ludovic, pe la 1390[27], sau lui Ioan de Hunedoara[28]. Majoritatea izvoarelor conchid că fortificaţii sistematice încep în timpul lui Leopold I (1640–1705)[29] sau al lui Eugen de Savoia, prin trimiterea în insulă a generalului Mercy [30]. În orice caz, începînd din 1716 datează primele fortificaţii permanente [31]. Reiese foarte clar faptul că nesiguranţa vremurilor istorice, continua dispută austro-turcă au făcut ca între secolele al XV-lea şi al XIX-lea insula Ada-Kaleh să devină o adevărată fortăreaţă, un punct strategic de pătrundere a Turciei spre Europa Centrală. Desigur că această situaţie nu putea fi pe placul Austro-Ungariei, pe care o deranjau în mod deosebit legăturile comerciale ale Ada-Kaleh-ului cu Orientul Apropiat. Astfel, după ce în 1526 insula fusese atribuită pentru prima dată turcilor, iar în 1689 revenise pentru scurtă vreme austriecilor, în 1691 ea cade din nou în mîna turcilor. Se pare că după această dată ea începe să fie populată. În 1716, domnitorul muntean N. Mavrocordat trimite în insulă trei sau patru mii de valahi, pentru paza mai promptă a frontierei. După multe alte schimbări de stăpîni, fiecare contribuind la suplimentarea fortificaţiilor, insula trece în 1878 sub protectoratul Austro-Ungariei şi sub stăpînirea Porţii, iar după 1918, prin tratatul de la Trianon, este atribuită României.

---

[14] Alex. Borza, *Notiţe botanice din Riviera Olteniei*, în ,,Arhivele Olteniei", nr. 18–19, 1925, p. 151–152.

[15] Coriolan Buracu, *op. cit.*, p. 5.

[16] Daniel Laitin, *Dunărea între Baziaş şi T. Severin*, Bucureşti, 1925, p. 63, şi Ahmet Ali, *op. cit.*; J. Reychmann, *op. cit.*

[17] D. Laitin, *op. cit.*, p. 63; J. Reychmann, *op. cit.*

[18] D. Laitin, *op. cit.*, p. 63.

[19] C. C. Giurescu, *Material pentru istoria Olteniei sub austrieci*, Bucureşti, Tipogr. Gutenberg, 1913, vol. I, p. 312.

[20] M. Guboglu, *Arhiva insulei Ada-Kaleh...*, p. 118.

[21] M. Guboglu, *ibidem.*

[22] M. Guboglu, *Despre arhiva turco-orientală din biblioteca V. Kolarov*, Sofia, în ,,Revista arhivelor", nr. 2, 1959, şi nr. 1, 1960, p. 181.

[23] M. Ar. Dan., *op. cit.*, p. 11.

[24] M. Drăghicescu, *Dunărea de la Orşova la Mare*, Galaţi, 1884, p. 53.

[25] M. Drăghicescu, *op. cit.*, p. 54.

[26] Ahmet Ali, *op. cit.*, p. 6.

[27] Ahmet Ali, *op. cit.*, p. 6, nota, citîndu-l pe Hunfolvy, vol. II, p. 195.

[28] P. Dragalina, *Din istoria Banatului de Severin*, Caransebeş, 1899.

[29] Ahmet Ali, *op. cit.*, p. 6; M. Guboglu, *Arhiva insulei Ada-Kaleh...*, p. 118.

CONSIDERAŢII SOCIAL-ECONOMICE: LEGĂTURILE CU ŢARA ROMÂNEASCĂ ŞI CU IMPERIUL OTOMAN

În toată această perioadă de seculară frămîntare istorică, din punct de vedere social-economic insula a avut o oarecare autonomie, favorizată în special de relaţiile comerciale, care începînd cu secolul al XIX-lea se dezvoltă pe baze de porto-franco. Relaţiile de porto-franco se explică prin faptul că, Imperiul otoman devenind după blocada napoleoniană din 1806 locul de tranzit pentru exporturile din Europa şi fiind — pînă la Regulamentul Organic — singurul care reglementa relaţiile comerciale şi vamale, toate mărfurile, în orice cantitate, intrau în Ada-Kaleh fără vamă, iar de aici în Ţara Românească erau impuse la o taxă de 3—5 sau chiar 8%. „Între 1809—1813 Ada-Kaleh a cunoscut o epocă de prosperitate datorită relaţiilor comerciale dintre Orient şi Occident“ [32]. Apogeul maxim de înflorire al insulei are loc în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cauzele sînt aceleaşi care au făcut şi din Vîrciorova o aşezare-tîrg de o deosebită factură economică [33]. Le vom rezuma în cîteva cuvinte:

1. Aşezarea insulei la intersecţia principalelor căi de comunicaţie pe uscat şi pe apă.
2. Înfiinţarea în 1833 a tîrgului săptămînal de la Vîrciorova, îndeosebi în urma intervenţiei guvernatorului insulei Ada-Kaleh, deoarece după 1829, desfiinţîndu-se sistemul conform căruia insularii primeau provizii din Oltenia şi Muntenia, ei erau nevoiţi să se autoaprovizioneze. La acest tîrg „adunîndu-se locuitorii Prinţipatului cu producturi de vînzare să poată veni locuitorii cetăţeni (cei din Ada-Kaleh) să-şi poată cumpăra

---

[30] Th. Trîpcea, *Clisura Dunării cu privire specială la Orşova şi Ada-Kaleh*, S.R.S.C., 1958, p. 20.

[31] *Encyclopédie d'Islam* (par B. Lewis, Ch. Pellat, I. Schacht), Nouvelle édition, Paris, Leyden, vol. I, fasc. III, p. 179.

[32] Th. Trîpcea, *op. cit.*, p. 65.

[33] M. Budiş, *Vîrciorova, sat-tîrg pe valea Dunării*, lucrare în manuscris.

cele trebuincioase pentru hrană, aflîndu-se în lipsă. Oricine din locuitorii Prinţipatului va fi slobod a veni la acest tîrg cu orice fel de producturi şi mărfuri ca să le vîndă celor de peste Dunăre cu bani, fără a putea să-şi cumpere cevaşi de la aceia, fiindcă asemenea cumpărături se fac la Carantina Cerneţ", unde mărfurile erau supuse ,,taxelor legiuite prin tarifurile vămilor şi a exporaţiei produhturilor" [34]. După o scurtă perioadă de întrerupere, tîrgul se reînfiinţează în 1834, durînd pînă către finele primei jumătăţi a secolului al XX-lea.

3. Legăturile insulei cu Ţara Românească şi cu Imperiul otoman.

Numai aparent insula era o izolată în mijlocul Dunării, deoarece — la fel ca în situaţia Vîrciorovei [35] — tot traficul comercial dintre Orient şi Occident se efectua în sud-vestul României, prin Ada-Kaleh. Ea facilita navigaţia transversală pe Dunăre : prin Ada-Kaleh, Belgrad şi Vidin, legătura cu Constantinopolul era uşoară şi rapidă. Legăturile cu Orientul şi cu Occidentul erau un efect al convenţiilor României cu Austro-Ungaria şi cu Turcia [36]. Ada-Kaleh primea daruri pentru Ramazan şi ,,zaherea" (cereale, cirezi de cornute, caprine, grăsimi, miere, procurate de negustori la preţuri reduse) din Ţara Românească [37]. Insularii puteau trece în Ţara Românească şi în Ungaria numai în baza unei adeverinţe în limba franceză, cu rol de paşaport, eliberată de Ministerul de Externe sau de Mindüratul (guvernatorul) otoman [38].

Legăturile dintre Ada-Kaleh şi Ţara Românească nu erau numai comerciale, ci şi de altă natură. Începînd din 1800 şi pînă după răscoala lui Tudor Vladimirescu, soldaţii garnizoanei turce din Ada-Kaleh — adalîii — fac diverse incursiuni în Mehedinţi şi Gorj, prădîndu-le de toate avuţiile — nu scapă nici ,,gospodăria [lui Tudor Vladimirescu] de la Cerneţ" [39]. Uneori adalîii iau şi robi.

Faptul că în urma unei înţelegeri între Mola-aga şi Regep-aga din Ada-Kaleh 4 plăşi din judeţul Mehedinţi fuseseră cedate muhafizului din Ada-Kaleh [40] a facilitat fuga unor români în insulă [41] şi invers [42], căsătorii mixte [43], contrabandă în special cu vite, cereale, gaz, zahăr, miere, ,,sare, cînepă valahă" [44], spirt, tutun. Deşi interzisă de lege [45] (paragraful 22 din Condiţiile vămii), contrabanda aducea oarecare venituri celor care o practicau.

Alte legături cu Ţara Românească au constat în faptul că insularii au fost ajutaţi cu bani şi cu meşteri olteni pentru repararea şcolii şi a moscheii ; li s-au dat, de asemenea, lemne la preţuri convenabile. Uneori, participau alături de români la munci comune. În 1833 se efectuează lucrări ,,pentru tăierea pietrei şi curăţitul Dunării din jos de cetatea Ada-Kalis“ [46], la care — în afara unor ingineri — participau locuitori din Valahia şi Ada-Kaleh. Aceste legături, precum şi privilegiile comerciale, au durat pînă în prima jumătate a secolului al XX-lea.

---

[34] A.T.S., F.O.M., dosar 2101/1833 ; 2633/1074, fila 1 (Gh. Ţinică, T. Severin).

[35] Monica Budiş, *lucr. cit.*

[36] C. Băicoianu, *O pagină a relaţiilor noastre comerciale cu Austro-Ungaria*, Bucureşti, 1898 şi *Relaţiile noastre cu Turcia de la 1860 pînă în prezent*, Bucureşti, 1901.

[37] M. Guboglu, *Arhiva insulei Ada-Kaleh...*, p. 122, 125 etc. *Despre arhiva turco-orientală...*, p. 186.

[38] M. Guboglu, *Arhiva insulei Ada-Kaleh...*, p. 131.

[39] *Istoria României*, Bucureşti, Edit. Academiei, vol. III, 1964, p. 869.

[40] M. Guboglu, *Arhiva insulei Ada-Kaleh...*, p. 121.

[41] A.T.S., F.O.M., dosar. 5205/1835 ; dosar 2449/1831, fila 78 (Gh. Ţinică).

[42] A.T.S., F.O.M., dosar 2449/1831, fila 78 ; 6332/1834, fila 484 (Gh. Ţinică).

[43] A.T.S., F.O.M., dosar 6332/1834, fila 484 (Gh. Ţinică).

[44] M. Guboglu, *Arhiva insulei Ada-Kaleh...*, p. 133 şi *Despre arhiva turco-orientală ...*, p. 184, 211.

[45] M. Guboglu, *ibidem.*

Privilegiile comerciale anterioare, atît de importante mai ales pentru o anumită categorie socială — negustorii — , nu puteau fi abandonate cu multă uşurinţă. Ele sînt recăpătate în a treia decadă a secolului al XX-lea, cînd la solicitarea insularilor ia fiinţă societatea ,,Musulmana”, cu care ocazie ,,prin jurnalul Consiliului de Miniştri cu nr. 618, din 5 iunie 1931, s-a încuviinţat scutirea de orice taxe a următoarelor mărfuri, ce vor servi anual locuitorilor din insula Ada-Kaleh, atît pentru nevoile lor, cît şi pentru vinderea în detaliu la vizitatori : 10 vagoane de zahăr, un vagon şi jumătate de băuturi spirtoase de provenienţă indigenă, 2 vagoane cafea, un vagon tutun, 13 milioane 900 de mii tuburi ţigarete, 1000 kg ţigări foi, 1500 kg obiecte amintiri cu caracter turcesc (farfurii, chibritelniţe, vase de flori, scrumiere, bijuterii false de gablonţ, bastoane, ciubuce, rame), afară de ţesături şi covoare, 1500 bucăţi fesuri, toate de provenienţă străină. Vînzarea la vizitatori din aceste lucruri se va face în cantităţi mici, după cum urmează : fiecărui vizitator cîte 500 gr zahăr sub formă industrializată (rahat, dulceaţă etc.) şi cafea prăjită sau măcinată, 250 gr băuturi spirtoase, 25 ţigarete în cutii, 10 ţigări de foi, un obiect sau două de amintiri cu caracter turcesc. Tot ce va depăşi aceste cantităţi se va impune la taxele cuvenite. Pentru împiedicarea abuzurilor ce s-ar putea face cu aceste mărfuri se vor lua următoarele măsuri : vama Orşova va trimite un funcţionar la sucursala vamală din insula Ada-Kaleh cu îndatorirea de a supraveghea atît descărcarea acestor mărfuri pe insulă, cît şi scoaterea lor de vizitatori. La descărcarea mărfurilor, verificarea lor se va face de un taxator, asistat de girantele sucursalei. Grănicerii vor înfiinţa posturi de pază în jurul insulei spre a putea împiedica contrabanda, iar debarcările şi îmbarcările făcîndu-se numai în punctul indicat de vamă” [47]. Efectele înfiinţării ,,Musulmanei” se răsfrîng asupra tuturor locuitorilor, deoarece ,,25% din beneficiul net se va împărţi la toţi locuitorii musulmani ce se găseau domiciliaţi în Ada-Kaleh la data de 4 mai 1931 şi care nu fac parte din această societate” [48]. În afara societăţii ,,Musulmana” mai existau încă 194 de firme în 1932, 155 în 1933, 134 în 1934, 124 în 1935, 161 în 1936, 160 în 1937 [49]. Prin ele se făcea comerţ de coloniale, mărunţişuri, băuturi spirtoase, suveniruri, rahat, dulceaţă. Produsele erau desfăcute fie direct în insulă, prin sistemul bazarului oriental, fie de 3 ori pe săptămînă la Orşova sau la tîrgurile săptămînale de la Vîrciorova şi de la Techia (Iugoslavia). Avantajul de a fi cumpărate direct din insulă consta în faptul că mărfurile nu erau supuse la taxe de consumaţie.

---

[46] A.T.S., F.O.M., dosar 2790/1832, fila 127, 128, 131 ; 2790/1833, fila 135 (Gh. Ţinică)

[47] A.T.S., dosar 15/1932, copie după jurnalul Consiliului de Miniştri de interes general, publicat în,,Monitorul oficial” nr. 135/15 iunie 1931 (M. Budiş).

[48] A.T.S., dosar. 15/1932, Fondatorii Societăţii,,Musulmana” din Ada-Kaleh (M. Budiş).

[49] A.T.S., inv. 5/1931 cu firmele individuale înscrise în Registrul comerţului pe 1931—1932 (M. Budiş).

În afara acestor privilegii, erau cîteva familii care, făcînd curse cu vapoarele ce circulau între Viena şi Galaţi şi preparînd produse specific turceşti la preţuri ridicate, obţineau o serie de venituri suplimentare [50]. Aşa cum s-a văzut, ocupaţia principală a locuitorilor era comerţul. Restul populaţiei erau pescari, barcagii, pomicultori. Pescuitul se făcea îndeosebi în spaţiul Vîrciorova-Cerna şi Cazane, pînă la începutul secolului al XX-lea pescuitul fiind liber, nesupus la taxe [51]. Noi surse de muncă şi de venit au oferit fabrica de ţigări, înfiinţată în 1925, şi cea de confecţii, în 1927. O statistică recentă [52] înregistrează un număr de 120 de muncitori la fabrica de confecţii, 68 la cea de ţigări, 3 la uzina electrică, 35 la unităţile comercial-culturale şi administrative din comună, 17 în alte întreprinderi, 79 pensionari de stat. Aceeaşi statistică atestă că din numărul total de 511 locuitori, cu 163 de gospodării, 444 sînt turci, 61 români, restul albanezi, unguri, cehi, sîrbi.

LOCUINŢA

Insula Ada-Kaleh, cu uliţele sale strîmte, cu bazare şi cafenele, cu femeile ce au purtat ,,feregeaua'' pe faţă pînă la începutul secolului al XX-lea şi bărbaţii îmbrăcaţi în şalvari, vorbind un dialect turc, cu obiceiuri, practici, superstiţii specific turceşti, s-a apropiat din multe puncte de vedere de situaţia din Orientul Mijlociu. Apropierea a fost remarcată încă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea [53]. Se constată acest fapt şi în privinţa locuinţei. Ceea ce o deosebeşte de semenele ei din alte părţi ale Imperiului otoman constă în special în existenţa cetăţii cu fortăreţele şi cazematele sale, în insuficienţa şi configuraţia terenului, de multe ori expus inundaţiilor Dunării. Toate acestea au influenţat, pînă la determinare, structura cu totul aparte şi eterogenitatea gospodăriilor din insulă. Ca aşezare, se poate constata că gospodăriile sînt construite : a) în interiorul primei cetăţi : b) între cetăţi ; c) pe cazemate ; d) complet în afara cetăţii.

Credem că nu greşim dacă considerăm că o fază iniţială a locuirii insulei a constat în amenajarea gospodăriilor în interiorul cazematelor. În 1738, insula fiind bombardată de turci, ,,apărătorii au fost nevoiţi să stea în cazemate, unde au început să se îmbolnăvească din cauza umezelii şi a lipsei de hrană'' [54]. Locuirea în cazemate era deci efectul unei măsuri de securitate, cauzată de desele războaie şi de vremurile de nesiguranţă istorică. ,,Populaţia turcă locuieşte în cazematele ruinate şi umede ale cetăţii'' [55]. Ieşirea din cazemate a început după 1885, cînd a existat o oarecare acalmie a evenimentelor istorice şi cînd insula a încetat de a mai fi o garnizoană militară. ,,În ultimul timp locuitorii au început să-şi clădească locuinţe mai igienice la suprafaţă, în afară de cazemate"[56]. Excepţie făcînd avantajele pe care le oferea locuirea în exteriorul cazematelor, ea era favorizată şi de condiţii naturale. Astfel „în 1897 insula a fost inundată în întregime, ceea ce i-a determinat pe o parte din locuitori să se retragă spre părţile superioare ale cazematelor, unde s-au adăpostit în barăci de scînduri, improvizate în pripă"[57]. Totuşi, în 1930 erau încă puţine case exterioare cazematelor[58]. După această dată, populaţia a ocupat şi spaţiile intercetate. Aceasta este o a doua fază de locuire a insulei. O a treia fază, cauzată de înmulţirea populaţiei, o constituie extinderea suprafeţei locuibile în afara cetăţii, pe toată insula. Astfel, populaţia a folosit cele mai mici spaţii libere; uneori chiar un zid al cetăţii a fost utilizat în scop practic, ca perete al casei. La o analiză mai amănunţită se constată că planul locuinţelor din Ada-Kaleh este apropiat de acela al caselor din Turcia europeană[59]. Considerăm necesar să exemplificăm prin cîteva materiale comparative, reprezentînd un plan de casă cu trei camere: o cameră (numită oda, sobe sau kücük oda), tindă (aşev) şi bucătărie (mutfak) (fig. nr. 1, 2, 3). Ele există şi în varianta de aşev cu două camere de o parte şi de alta a lui (fig. nr. 4). În aşev se intră după ce în prealabil s-a trecut printr-un crevet deschis, ceea ce la casele româneşti corespunde prispei. Faptul că cele mai vechi locuinţe din insulă au fost etajate cu o scară de lemn situată în exteriorul camerelor, în crevet, şi cu acoperişul în două ape, din olane, nu este întîmplător. Acestea erau şi caracteristicile caselor turceşti din Ankara[60], din Iugoslavia[61] etc.

---

[50] Inf. Ilias Giafer, 70 ani, Ada-Kaleh.

[51] Ilias Giafer, 70 ani şi Omer Feyzi, 72 ani, Ada-Kaleh.

[52] Sfatul popular al comunei Ada-Kaleh. Situaţia statistică cuprinzînd cetăţenii comunei Ada-Kaleh pe sexe, naţionalităţi, după locul de muncă, conform recensămîntului din 1966.

[53] Maréchal de Moltke, *Lettres sur l'Orient*, Paris, Sandoz et Fishbacher, editeurs, 1872, p. 2 ; I. Paget, *Hungary and Transylvanya*, London, 1851, p. 2 ; Th. Trîpcea, *op. cit.*, p. 51.

[54] Ahmet Ali, *op. cit.*

[55] Dr. R. I. Călinescu, *op. cit.*, p. 139.

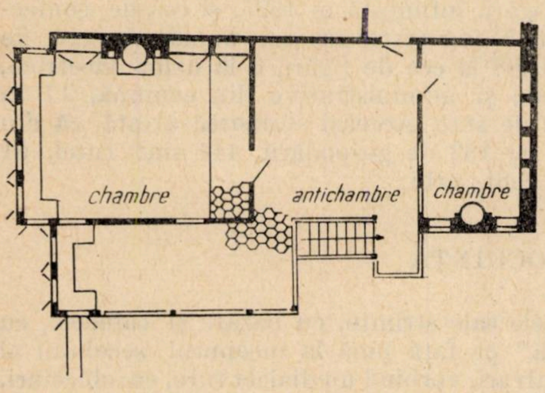


Fig. nr. 1. — Casă turcească cu plan de trei camere. Reproducere după Celal Esad Arseven, *L'art turc*, Istanbul, 1939.

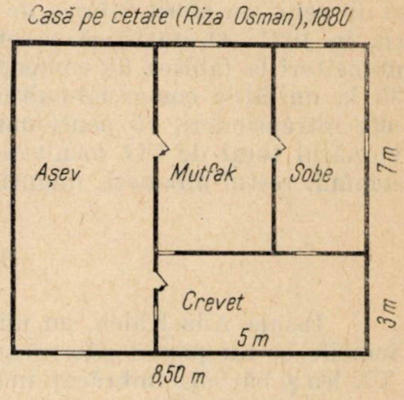


Fig. nr. 2. — Tip de casă cu trei camere şi crevet (1880) din Ada-Kaleh (fără scară).

---

[56] Dr. R. I. Călinescu, *ibidem*.

[57] Th. Trîpcea, *op. cit.*, p. 54.

[58] Inf. Gheorghiţa Geilan, 67 ani, româncă din Ada-Kaleh; Nazmi Emine, Ada-Kaleh.

[59] Celal Esad Arseven, *L'art turc*, Istanbul, 1939; Ivan Zdrancović, *Maison rurale dans les environs de Priština*, în „Bulletin de l'Institut ethnographique de la Serbie", II — III (1953—1954), p. 797.

[60] Celal Esad Arseven, *op. cit.*, p. 96.

[61] Ivan Zdrancović, *op. cit.*, p. 798; Amie Boué, *La Turquie d'Europe*, 4 vol., Paris, 1840.

Existenţa unei băi în orice casă turcă este dictată îndeosebi de necesităţi cultice, constituind totodată un element comun al locuinţelor turceşti. La fel, podirea cu duşumea, tavanul din grinzi netencuite, ferestrele mari se întîlnesc la toate casele turceşti.

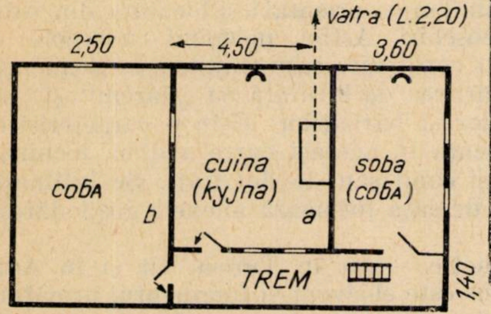

vatra (L. 2,20)
2,50
4,50
3,60
a
coбA
b
cuina
(kyjna)
a
soba
(coбA)
TREM
1,40

Fig. nr. 3. — Tip de casă turcească cu trei camere şi crevet din jurul Priştinei (Iugoslavia) (la scară). Reproducere după Ivan Zdrancović, *op. cit.*

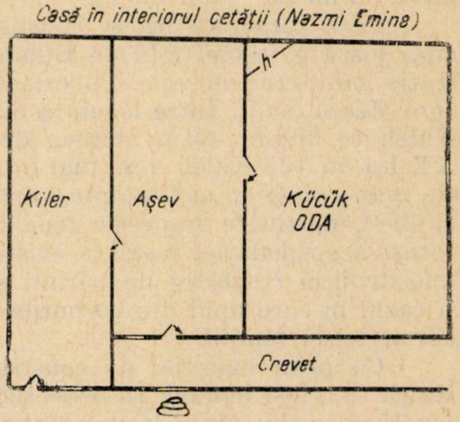

Casă în interiorul cetăţii (Nazmi Emine)
h
Kiler
Aşev
Kücük
ODA
Crevet

Fig. nr. 4. — Tip de casă cu trei camere (aşevul pe mijloc), din Ada-Kaleh (1912) (fără scară).

La locuinţele de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea apar, uneori concomitent, la aceeaşi locuinţă, crevetul, chioşcul şi papuşlîcul (fig. nr. 5). Se cuvine să facem cîteva precizări. În accepţiunea populară din Ada-Kaleh, prin crevet se înţelege o prispă, dar complet deschisă, prin chioşc o prispă închisă cu geamuri, iar prin papuşlîc un loc strîmt, deschis sau închis, amintind foişorul românesc

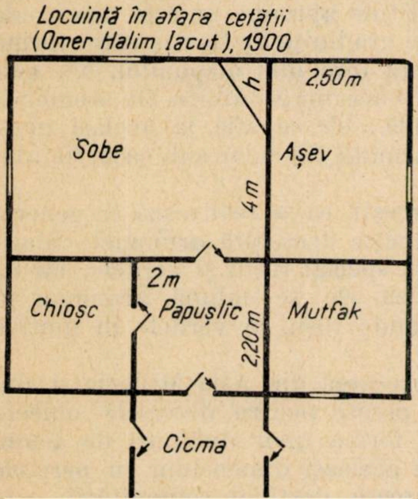

Locuinţă în afara cetăţii
(Omer Halim Iacut), 1900
h
2,50m
Sobe
Aşev
4m
2m
Chioşc
Papuşlîc
2,20m
Mutfak
Cicma

Fig. nr. 5. — Tip de casă din Ada-Kaleh cu cele trei forme de prispă (chioşc, cicma, papuşlîc) (fără scară).

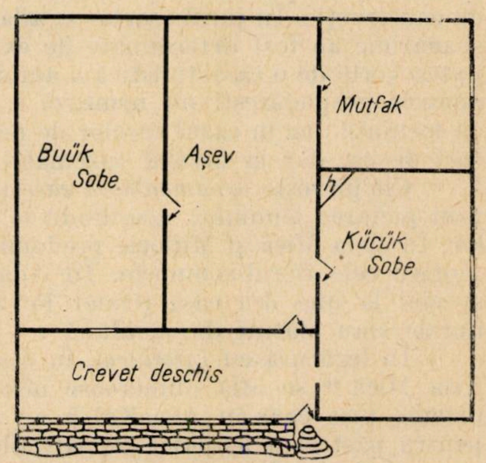

Mutfak
Buük
Sobe
Aşev
h
Kücük
Sobe
Crevet deschis

Fig. nr. 6. — Tip de casă din Ada-Kaleh cu cameră de locuit (kücük sobe) şi cameră curată (buük sobe) (fără scară).

şi destinat depozitării papucilor. El este specific şi locuinţelor din Turcia europeană [62]. De asemenea, la începutul anului 1900 apar locuinţele cu bucătărie (mutfak) şi intrare (aşev), dar cu mai multe camere (buük sobe = cameră mică pentru păstrarea lucrurilor curate şi kücük sobe = camera de locuit — fig. nr. 6).

Ca o caracteristică se constată lipsa pivniţelor, cauzată şi de poziţia joasă a insulei faţă de Dunăre, fapt care duce la o frecventă infiltraţie subterană de ape. Ca orientare, casele sînt în majoritate cu faţa spre Mecca (sud). Între locuinţa din Turcia orientală şi locuinţa din Ada-Kaleh se impun totuşi cîteva deosebiri. Astfel, începînd cu secolul al XX-lea, în Ada-Kaleh n-au mai fost construite case etajate; de asemenea, ele n-au cunoscut nici înainte împărţirea de locuinţă cu ,,harem" şi ,,selamlîc", destinate respectiv femeilor şi bărbaţilor. Este o caracteristică totuşi a gospodăriei insulare existenţa în aceeaşi curte a două locuinţe, folosite însă respectiv de părinţi şi copii sau de doi fraţi. Se întîlneşte şi cazul în care unul din corpurile de casă formează anexele gospodăreşti ale aceleiaşi familii.

Ca prim material de construcţie — atît în Turcia, cît şi în Ada-Kaleh — a fost lemnul. În acest sens este elocvent şi fragmentul următor: ,,în 1788 a izbucnit al treilea război austro-turc. Insula a fost înconjurată de 12 mii oameni; lipsa cumplită de lemne a dus la distrugerea palisadelor, a grinzilor caselor" [63]. Diverşii călători străini în trecere prin Ada-Kaleh descriu casa paşii ca fiind cu etaj, ,,o boxă de lemn după maniera obişnuită a caselor turceşti" şi avînd în ,,partea de jos un turn solid de piatră" [64]. Că aceasta a fost situaţia o confirmă şi faptul că cele mai vechi locuinţe identificate de noi sînt construite din lemn [65], iar la o serie de alte case, deşi din cărămidă, lemnul deţine un rol important. În prezent, cărămida, iar pentru acoperiş ţigla, constituie aproape unicele materiale de construcţie. În jurul caselor se află mici grădiniţe de flori, a căror formă şi mărime au fost determinate de existenţa terenului disponibil. Nu s-ar putea vorbi de o caracteristică a amplasării acestor grădiniţe. De asemenea anexele gospodăreşti nu urmează o regulă; ele se află la acelaşi nivel cu locuinţa, iar în cazul caselor de pe cazemată fie chiar sub casă, fie alături de ea, dar la nivelul cazematei.

Cît priveşte *ornamentarea caselor* turceşti, ea se realizează în general prin pictarea lemnului, acordîndu-se o atenţie deosebită armoniei culorilor. În Asia Mică şi Mijlocie predomină în special roşul şi verdele, iar ca motive cele floral-zoomorfe. În Ada-Kaleh ele se îmbină armonios în special la una din case (Omer Feyzi), unde roşul şi verdele în motive florale stau alături de semilună.

În legătură cu *interiorul*, în casa turcească din Asia Mijlocie şi din Asia Mică [66] se află numeroase nişe în perete pentru diversele obiecte uzuale, nişe care în Ada-Kaleh au luat forma unor dulapuri de lemn, pentru păstrarea lenjeriei de pat. Ele au aceleaşi dimensiuni cu peretele camerei şi sînt fixate în el. Interiorul turcesc, destinat comodităţii, este lipsit de paturi, mese, scaune[67]. Aceeași a fost situația și în Ada-Kaleh pînă către zilele noastre. Se mai întîlnesc interioare cu așa-zisul mindirlîc (un fel de sofa joasă), aflat de jur-împrejurul pereților și mai frecvent pe una-două laturi ale camerei. Din aceste interioare, în care se stă «turcește», iar noaptea saltelele se pun direct pe dușumea, nu lipsesc narghilele (pipele) și mangalele pentru prepararea cafelei.

---

[62] Celal Esad Arseven, *op. cit.*, p. 95; Amie Boué, *op. cit.*, vol. II, p. 259.

[63] Th. Trîpcea, *op. cit.*, p. 66.

[64] I. Paget, *op. cit.*, p. 5.

[65] Ne referim la casa lui Regep-aga şi a lui Nazmi Emine, la informaţiile date de Omer Feyzi, 72 ani, Ada-Kaleh.

[66] Celal Esad Arseven, *op. cit.*, p. 96–104.

CONCLUZII

Din cele mai sus relatate putem conchide că insula Ada-Kaleh, deși are o vechime seculară, a fost populată numai la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul celui următor.

Așezarea sa propice la intersecția principalelor căi de comunicație a determinat disputarea alternativă a insulei între Turcia și Austro-Ungaria, precum și una din istoriile cele mai zbuciumate.

Începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dezvoltarea social-economică a insulei atinge apogeul. În această perioadă ia o mare amploare comerțul, care devine ocupația principală a locuitorilor. El este favorizat îndeosebi de convențiile comerciale dintre România și Turcia pe de o parte, dintre România și Austro-Ungaria pe de alta.

Ada-Kaleh prezintă multe similitudini cu Turcia europeană în ceea ce privește așezarea ca atare, gospodăria, locuința.

ADA-KALÉH
DES ASPECTS HISTORIQUES ET ETHNOGRAPHIQUES.
L'HABITAT — L'HABITATION

L'auteur se propose de faire dans cette étude une analyse d'ensemble sur le village d'Ada-Kaléh, mettant en évidence ses conditions géographiques, ses aspects toponymiques, historiques et sociaux-économiques.

En ce qui concerne l'ancienneté de cette île alluvionnaire, on suppose qu'elle est plusieurs fois millénaire, mais qu'elle n'a commencé à être peuplée qu'à partir de la fin du XVI^e^ siècle. Jusque là, Ada-Kaléh n'était, probablement, qu'un lieu de refuge temporaire pendant les périodes historiques troubles.

On relève la grande importance stratégique de cette île, sise au croisement des routes les plus renommées, qui au fond assuraient dans cette zone la liaison entre l'Occident et l'Orient. En tout cas, au sud-ouest de la Roumanie cette liaison était sûre et presque l'unique, parce que jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle la navigation longitudinale sur le Danube n'était pas pratiquable; seule la navigation transversale était techniquement possible. Ainsi c'était par Ada-Kaléh, Belgrade et Vidine qu'on pouvait parvenir à Constantinople. Grâce à sa position géographique, l'île a été souvent un objet de dispute entre la monarchie autrichienne et l'Empire

---

[67] Luigi Bossano, *I costumi e i modi particolari della vita*, Napoli, 1565, p. 19.

ottoman ; c'est pourquoi elle a été si fortifiée, devenant une véritable citadelle. Pour les mêmes raisons, c'est-à-dire en vertu de son emplacement favorable, l'île atteint à la fin de la première moitié du XIX^e siècle le point culminant de sa gloire en fait de vie économique, en général, et de négoce (fondé sur un régime de porto-franco), en particulier. Le développement du commerce y a été favorisé, en même temps, par les conventions commerciales entre la Roumanie et l'Autriche, et entre la Roumanie et l'Empire ottoman.

Au point de vue ethnographique, Ada-Kaléh présente beaucoup de similitudes avec le Proche-Orient. En ce qui concerne l'habitation, l'analogie consiste, surtout, dans les plans des maisons, dans la dispositions et les emplois fonctionnels des chambres, dans les matériaux de construction, dans l'orientation des habitations presque toujours vers La Mecque, dans l'organisation de l'intérieur, etc.

JOCUL CERBULUI ÎN MOLDOVA

VASILE ADĂSCĂLIȚEI

Date amănunțite și explicite în legătură cu existența jocului dramatic al cerbului în Moldova, în cadrul obiceiurilor sărbătorilor de iarnă, sînt mult mai puține decît despre existența aceleiași practici în Transilvania, în Hațeg mai ales. Unii dintre culegătorii care au vorbit în general despre măștile de animale cunoscute în această provincie au amintit-o în treacăt, fără să stabilească zona în care o putem găsi, forma concretă în care apare, răspîndirea reală de care se bucură. Mențiunile lui Dimitrie Cantemir [1] sînt unice în felul lor și faptul că în T.T. Burada [2] informațiile despre această realitate lipsesc cu totul făcea loc impresiei că a fost un obicei care s-a pierdut.

Rezultatele cercetărilor de teren sînt însă total împotriva unei astfel de concluzii, lucru pe care dorim să-l susținem în acest material.

Comun obiceiurilor *turca*, *brezaia*, *capra* — cunoscute pe arii mult mai largi în cuprinsul romanității și în afara acesteia —, *cerbul* — chiar dacă are aceeași origine și semnificație — constituie și un semn particular de concretizare a străvechilor practici magice, particularitatea fiindu-i imprimată de istoria întrucîtva deosebită a celor care l-au creat și păstrat.

Semnalarea jocului cerbului la alte popoare, la cele vecine mai ales, unde ne-am aștepta să-l aflăm, ne este necunoscută pentru epocile mai apropiate de noi.

Nici măcar la popoarele sud-estice nu-l știm menționat, deși la acest lucru ne-am aștepta ținînd seama de o specificație a unui sinod creștin din 575 : „non licet kalendis januariis vetula aut *cervolo* [subl. n.] facere" [3].

Însăși apariția sa destul de sporadică pe teritoriul nostru este întrucîtva ciudată, dacă ne gîndim la numeroasele variante ale *colindei cerbului* culese din diferite provincii românești, unele chiar și în zilele noastre, și

---

[1] D. Cantemir, în *Descrierea Moldovei*, ediția G. Pascu, [f. a.], [f. l.], p. 243, spune : „Turca. Un spectacol care pare să fi fost scornit în timpurile vechi din cauza urii contra turcilor. În adevăr, în ziua sfîntă a nașterii Domnului [sic !], leagă o mască cu un cap de cerb, cu coarne, și prinsă de o pînză colorată în diferite culori și destul de lungă, ca să acopere picioarele celui care o poartă"...

[2] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915.

[3] Antonio Viscardi, *Storia letteraria d'Italia*, Milano, 1939, p. 461.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 5, p. 421–438, București, 1968

din cîmpia Bărăganului [4], ceea ce ne prepară pentru o eventuală surpriză a semnalării sale în alte locuri.

Surprinde faptul că nici în Transilvania şi Moldova *cerbul* (ca joc dramatic) nu este general cunoscut. El apare în zone limitate (pentru prima provincie nedeterminate încă), care în Moldova se cuprind aproximativ între localităţile : Fălticeni, Roman, Iaşi — şi, sporadic, mai la sud de acesta, cu cîteva zeci de kilometri — şi punctul de pe Prut care delimitează actualmente judeţele Botoşani şi Iaşi [5]. Se înţelege că şi în afara acestui perimetru au putut fi aflate cîteva localităţi, apropiate de el şi puţine la număr, care să-l cunoască.

---

[4] I. Brezeanu, lector la Institutul pedagogic din Galaţi, a cules mai multe materiale de acest fel, pe care le pregăteşte pentru publicare.

[5] În determinarea acestei arii ne-am bazat pe arhiva personală, care cuprinde peste 1 000 de materiale de teatru folcloric din Moldova şi care a început a fi alcătuită în 1949. Vom enumera aici materialele de care dispunem, folosind trimiterile de inventar cu care pot fi uşor cercetate. (Intenţionăm ca această arhivă să o donăm Centrului de istorie literară, lingvistică şi folclor de pe lîngă Filiala Iaşi a Academiei).

Iată lista materialelor respective la care vom mai face referiri şi trimiteri, rugînd ca datele să fie căutate aici :

— Materialul 184 din satul Valea Seacă, comuna Balţaţi, judeţul Iaşi, cules de Duşcă Elena, studentă fără frecvenţă, în 1965.

— Materialul 304 din Balţaţi, judeţul Iaşi, cules de Crihan Mihaela, studentă f.f., în 1966.

— Materialul 368 din satul Cucuteni, comuna Băiceni, judeţul Iaşi, cules de Popa Maria, studentă f.f., în 1967.

— Materialul 470 din satul Oniceni, comuna Foră;şti, judeţul Suceava, cules de Iftinuţ Maria, studentă, în 1965.

— Materialul 488 din comuna Moţca, judeţul Iaşi, cules de Dăscăliţa Ion, funcţionar, în 1962.

— Materialul 564 din comuna Doljeşti, judeţul Neamţ, cules în 1966 şi pus nouă la dispoziţie de Casa regională a creaţiei populare Bacău.

— Materialul 580 din comuna Belceşti, judeţul Iaşi, cules de Muraraşu Elena, studentă f. f., în 1967.

— Materialul 588 din satul Veja, comuna Stăniţa, judeţul Neamţ, cules de Iacob Olga, studentă f.f., în 1967.

— Materialul 630 din Costeşti, judeţul Vaslui, cules de Ţiplea Aurica, studentă f.f., în 1967.

— Materialul 643 din satul Ionăşeni, comuna Truşeşti, judeţul Botoşani, cules de Enea Liza, studentă f.f., în 1967.

— Materialul 680 din comuna Costeşti, judeţul Iaşi, cules de Tolan Vladimir, student f.f., în 1967.

— Materialul 681 din satul Băiceni, comuna Stroeşti, judeţul Iaşi, cules de Ungureanu Corneliu, învăţător, în 1967.

— Materialul 685 din comuna Tătăruşi, judeţul Iaşi, cules de Tanasă Vasile, învăţător, în 1967.

— Materialul 688 din satul Podişul, comuna Balţaţi, judeţul Iaşi, cules de Palade Gheorghe, învăţător, în 1967.

— Materialul 690 din satul Crucea, comuna Lungani, judeţul Iaşi, cules de Preotu Maria, învăţătoare, în 1967.

— Materialul 693 din satul Rediu, comuna Ruginoasa, judeţul Iaşi, pus nouă la dispoziţie prin căminul cultural local, în 1967.

— Materialul 696 din satul Găeşti, comuna Lungani, judeţul Iaşi, cules de Brezuleanu Neculai, învăţător, în 1967.

— Materialul 701 din comuna Hălăuceşti, judeţul Iaşi, cules de Buduroi Neculai, profesor, în 1967.

— Materialul 709 din comuna Balţaţi, pus nouă la dispoziţie de căminul cultural comunal, în 1967.

— Materialul 725 din comuna Moţca, judeţul Iaşi, cules de Rusu Traian, profesor, în 1967.

— Materialul 739 din satul Valea Oilor, comuna Balţaţi, judeţul Iaşi, cules de Duşcă Elena, învăţătoare, în 1967.

— Materialul 759 din satul Cucuteni, comuna Leţcani, judeţul Iaşi, cules de Ciumaşu Dumitru, profesor, în 1967.

Sînt cîteva fapte caracteristice perimetrului identificat şi în funcţie de care s-ar putea trage unele concluzii referitoare la originea acestei practici. Mai întîi, în zona determinată apar destul de des biserici ale cultului catolic propriu-zis şi altele legate de greco-catolicism. Dacă acestei constatări îi adăugăm şi altele : semnalarea mai frecventă în Transilvania a jocului cerbului, prezenţa unor ardelenisme certe în graiul şi chiar în textul

---

— Materialul 810 din comuna Epureni, judeţul Iaşi, cules de Adăscăliţei Vasile (imprimare magnetofon), în 1968.

— Materialul 830 din satul Homeşti, comuna Plugari, judeţul Iaşi, cules de Adăscăliţei Vasile (magnetofon), în 1968.

— Materialul 868 din satul Oboroceni, comuna Heleşteni, judeţul Iaşi, cules de studenţii : Atanasiu Dumitru, Simionovici Elena şi Şuiu Rodica, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 872 din comuna Hărmăneşti, judeţul Iaşi, cules de studenţii : Atanasiu Dumitru, Simionovici Elena şi Şuiu Rodica, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 873 din satul Movileni, comuna Heleşteni, judeţul Iaşi, cules de Atanasiu Dumitru, Simionovici Elena şi Şuiu Rodica, studenţi, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 875 din satul Şerbeşti, comuna Ciorteşti, judeţul Iaşi, cules de studenţii : Atanasiu Dumitru, Cireş Lucia şi Tataru Vasile, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 889 din comuna Mînjeşti, judeţul Vaslui, cules de Fotea Mircea, asistent univ., în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 894 din comuna Plugari, judeţul Iaşi, cules de Fotea Mircea, asistent univ., în 1968. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 901 din comuna Mogoşeşti, judeţul Iaşi, cules de studenţii : Şuiu Rodica, Simota Algeria, Manea Nicolae, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 910 din satul Spinoasa, comuna Erbiceni, judeţul Iaşi, cules de studenţii : Atanasiu Dumitru, Mancaş Angela şi Vlanga Maria, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 914 din comuna Balş, judeţul Iaşi, cules de studenţii : Atanasiu Dumitru, Mancaş Angela, Vlanga Maria, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 923 din satul Bărbăteşti, comuna Băiceni, judeţul Iaşi, cules de Adăscăliţei V. şi studenta Eftimie Tanţy, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 924 din comuna Băiceni, judeţul Iaşi, cules de Adăscăliţei V. şi studenta Eftimie Tanţy, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 925 din satul Găneşti, comuna Tîrgu-Frumos, judeţul Iaşi, cules de Adăscăliţei V. şi studenta Eftimie Tanţy, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 926 din satul Buznea, comuna Tîrgu-Frumos, judeţul Iaşi, cules de Adăscăliţei V. şi studenta Eftimie Tanţy, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 927 din satul Pietrişul de Sus, comuna Costeşti, judeţul Iaşi, cules de Adăscăliţei V. şi studenta Eftimie Tanţy, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 928 din comuna Lungani, judeţul Iaşi, cules de Adăscăliţei V. şi studenta Eftimie Tanţy, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 944 din comuna Cristeşti, judeţul Iaşi, cules de Ciubotaru Ion, cercetător ştiinţific, şi studenta Ilie Luana, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 945 din comuna Cotnari, judeţul Iaşi, cules de Ciubotaru Ion, cercetător ştiinţific, şi studenta Ilie Luana, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 946 din comuna Sireţel, judeţul Iaşi, cules de Ciubotaru Ion, cercetător ştiinţific, şi studenta Ilie Luana, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 947 din comuna Moţca, judeţul Iaşi, cules de Ciubotaru Ion, cercetător, şi Ilie Luana, studentă, în 1967. (Imprimeria magnetofon).

— Materialul 978 din comuna Stroeşti, judeţul Iaşi, cules de studentul Atanasiu Dumitru, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 987 din comuna Mirceşti, judeţul Iaşi, cules de studenţii : Şuiu Rodica, Simota Algeria, Manea Nicolae, în 1967. (Imprimare magnetofon).

— Materialul 1012 din satul Sîrca Nouă, comuna Balş, judeţul Iaşi, cules de Chichirău Ion, student f.f., în 1968.

— Materialul 1015 din satul Crucea, comuna Lungani, judeţul Iaşi, cules de Ştirbei Elena, studentă f.f., în 1968.

— Materialul 1020 din comuna Stăniţa, judeţul Neamţ, cules de Ţibu Mariana Luminiţa, studentă f.f., în 1968.

care însoţeşte acest obicei în Moldova, asemănarea izbitoare a măştii caprei — în teritoriul unde este cunoscut *cerbul* — cu *turca*[6], se înţelege de ce înclinăm spre a admite drept vechi transilvăneană originea acestui teatru folcloric semnalat acum în Moldova.

Spre deosebire de alte jocuri dramatice din Moldova, *cerbul* are numai această denumire, suplimentată prin faptul că în unele variante i se spune şi *Jenică*[7], iar în altele *Valeru* sau *Valerică* (în cele mai multe). Conservat numai în practicile folclorice ale unui grup de populaţie compact, se pare dislocat cîndva, aşa cum lucrurile se întîmplă de obicei, *jocul cerbului* nu prezintă diverse tipuri de variante, unitatea caracterizîndu-l în toate materialele moldoveneşti, diferenţele sesizate nefiind de natură să determine posibilitatea stabilirii unei tipologii variate.

El apare peste tot ca un teatru-alai, ceea ce pentru noi pare să indice faptul că a intrat şi s-a consolidat, în practicile folclorice locale, de aproximativ patru-cinci secole, cînd acest proces pare să fi luat proporţii. Alaiul cerbului se compune din 10 — 12 personaje (uneori şi mai multe), iar măştile respective nu prezintă o simbolistică prea diferită, poate şi pentru faptul că existînd pe un teritoriu limitat şi suprafaţa sa de contact cu alte forme de teatru popular, şi deci receptarea unor influenţe, a fost mai limitată.

Conducătorul alaiului este unul din ursari (cel mai adesea), dar poate fi şi un personaj anume : *dragomanul*[8], *gentaşul*[9], *comoraşul*[10], *ofiţerul*[11], *căpitanul*[12]. Cerbul este jucat cu schimbul, de unde, adesea, şi existenţa a doi jucători ai cerbului[13]. Nelipsit apare *fluierarul*, în unele locuri numit *trişcar*[14]; niciodată la jocul cerbului nu sînt folosite alte instrumente muzicale decît fluierul sau trişca[15]. *Ciobanul* (sau *ciobanii*) poate să existe în alai, după cum poate să nu existe, fiind înlocuit de cîţiva din însoţitorii cerbului, care în mod obişnuit se numesc *doboşari*[16], numărul lor variind între 4[17] şi 10[18]. Pe alocuri, doboşarii se intitulează *ursari*[19] — şi nu în puţine cazuri. La prima vedere această practică pare lipsită de sens, dar scrutarea tradiţiilor ne arată că toţi îmblînzitorii de fiare erau consideraţi cîndva „ursari". Aceeaşi tradiţie le mai atribuie şi alte înţelesuri : ei sînt magicieni, pot — prin puterea supranaturală pe care o au — să „lege" şi să „dezlege", să descînte, să vindece. În puncte extreme ale zonei determinate, ursarii sînt înlocuiţi cu *harapii*[20], fiind vorba de valorificarea unor practici de teatru mai vechi, locale, Asocierea altor personaje : *caldararii*, *moşneagul*, *baba* [21], *arnăuţii*, *burghezul* [22] confirmă teza continuităţii transformărilor la care jocurile dramatice au fost supuse.

---

[6] Este vorba de maniera de construcţie a măştii capului, în acest cest caz coroana — partea dintre coarne — atingînd dimensiuni neobişnuit de mari în Moldova.

[7] Materialele 685, 688 şi 739.

[8] Materialul 304.

[9] Materialul 725.

[10] Materialele 690 şi 701.

[11] Materialul 681.

[12] Materialul 696.

[13] Materialele 304 şi 928.

[14] Materialul 693.

[15] De fapt această constatare nu face decît să aducă elemente în plus în sensul conservării deosebite pe care o arată acest teatru-alai, în Moldova.

[16] Materialul 709.

[17] Materialele 693 şi 701.

[18] Materialul 680.

[19] Materialele : 688, 696, 725, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 947, 1012 ş.a.

[20] Materialul 630.

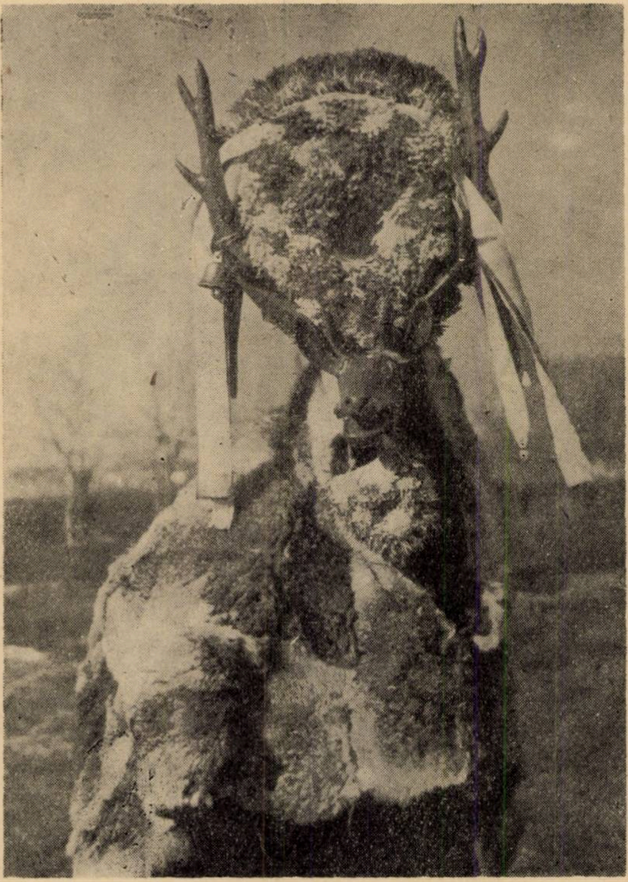


Fig. 1 — Masca cerbului la Balş, jud. Iaşi

Într-o singură variantă [23], colectată de la marginea sud-estică a zonei în care am putut stabili existenţa *cerbului*, în alaiul acestuia intră şi o altă mască animală : *lupul*. Dar materialul arată limpede că este vorba de o invenţie tîrzie, în spiritul grupurilor de vîrstă tinere.

De aceea, cînd la Truşeşti [24], în judeţul Botoşani, deci în afara ariei determinate, jocul cerbului apare ca un alai unde — cu totul neobişnuit

---

[21] Materialul 701.
[22] Materialul 680.
[23] Materialul 987.
[24] Materialul 643.

— întîlnim : *împăratul, harapul* ş.a., ni se pare că s-a dat curs nevoii de a se împăca şi păstra nişte tradiţii dramatice dintre cele mai diverse, toate fiind puse pe acelaşi plan.

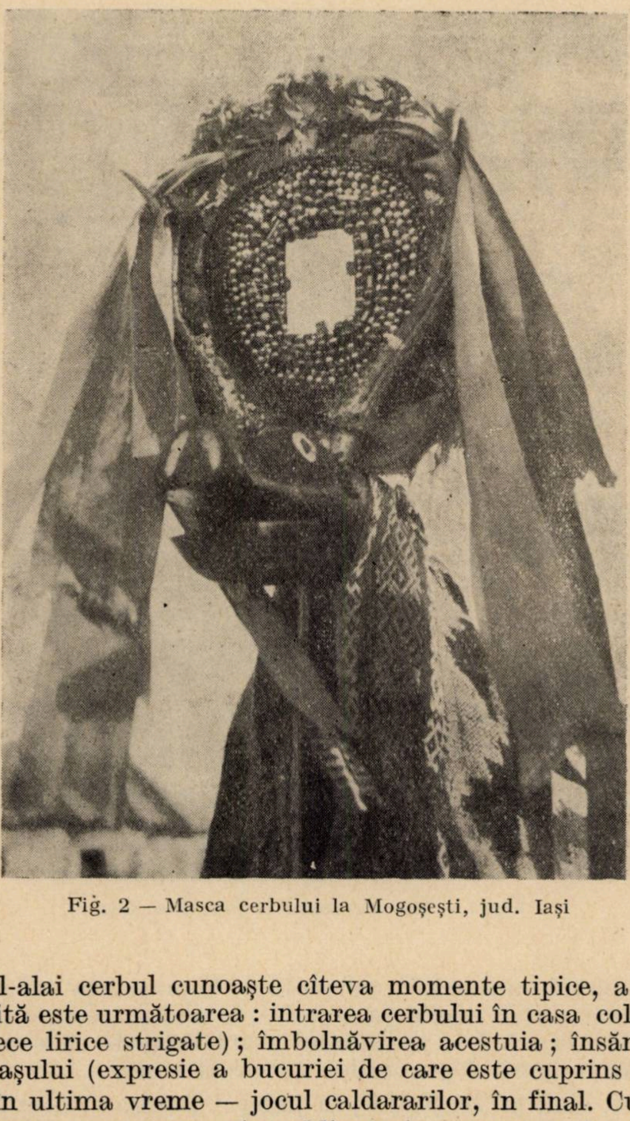


Fig. 2 — Masca cerbului la Mogoşeşti, jud. Iaşi

Teatrul-alai cerbul cunoaşte cîteva momente tipice, a căror înlănţuire obişnuită este următoarea : intrarea cerbului în casa colindată (însoţită de cîntece lirice strigate) ; îmbolnăvirea acestuia ; însănătoşirea lui ; jocul ciobănaşului (expresie a bucuriei de care este cuprins stăpînul cerbului) şi — în ultima vreme — jocul caldararilor, în final. Cum este şi de aşteptat, aceste momente nu sînt obligatoriu respectate în toate locurile. În genere însă, alaiul cerbului se prezintă ca un spectacol bine închegat, de o valoare artistică deosebită. Elementele care îi asigură această însuşire sînt : muzica sprijinită pe un ritm variat susţinut de tobe (impresionant şi sugestiv pentru vîrsta străveche a practicii) şi costumaţia personajelor, unitară, cu multe amănunte care se arată a proveni din trecutul îndepărtat.

În îmbrăcămintea ursarilor domină culorile vii. Unul din materiale [25] ni-i arată purtînd pantaloni albaştri, strînşi pe corp (cu genunchiere de blană, pentru ca jucătorii să poată rezista mai uşor în poziţia în care bat ritmul de la început şi pînă la sfîrşitul jocului — îngenuncheaţi) ; flanele roşii ; curele bătute în nasturi metalici strălucitori ; bîrneţe bine strînse din care atîrnă năframe înflorate ; mănuşi (albe adesea) ; fesuri (dar de fapt coifuri de irozi) de care sînt prinse obrăzare croite din piele, în timpul jocului lăsate pe faţă, altminteri ridicate sau întoarse cu coif cu tot spre spate ; opinci, pentru a fi mai uşori la joc, păstrate şi astăzi ; sadelcă (zgardă) cu clopoţei sau zurgălăi drept vipuşcă la pantaloni (sau, în alte părţi, prinse în diagonală, pe piept) ; în mînă dobă (tobă) şi ciocănel (beţişor). Mărimea tobei este variabilă : de la diametrul de 35 cm pînă la 75 cm. Ciobanul poartă cojoc, iţari, căciulă, opinci şi bîtă.

Masca cerbului este şi ea unitar construită, capul deosebindu-se de cel al caprei (de la jocul cu acelaşi nume) prin coarnele ramificate pe care le are şi printr-o dozare mai zgîrcită a podoabelor. Corpul este sugerat prin ţesături (macat sau cergă) împodobite cu batiste, panglici, clopoţei, zurgălăi, codiţă de ied. El se apropie de poziţia patrupedă. (În ultima vreme — se pare — s-a constituit un stil aparte în subzona cu epicentrul la Erbiceni, judeţul Iaşi, unde un pictor popular răspunde comenzilor care îi vin din comunele vecine, bronzînd coarnele şi dînd expresie suplimentară feţei cerbului, prin culoare.)

Intrarea în casă este însoţită de strigăturile grupului de însoţitori ai cerbului (doboşari), strigături greu de înţeles atunci cînd se colindă, jucătorii fiind obosiţi şi răguşiţi. Strigăturile pot sugerea adesea cerbului o anume mişcare sau un anume ritm, cum se poate vedea din următoarele fragmente :

„Foaie verde de-un grăunte,
Vin cu cerbul de la munte,
Numa-n coate şi-n genunche" [26]

sau :

„Foicică, foi de fag,
Sai, cerbule peste prag !" [27]

ceea ce fereşte, de accidente, în timpul colindei, masca şi jucătorul.

Versuri ca :

„Şi-am zis verde grîu mărunt,
Cu Valeru la pămînt
Să s-audă rumăgînd !
Foaie verde şi una,
Sus, Valeru nu te da !" [28]

---

[25] Materialul 688.
[26] Materialul 685.
[27] Materialul 759.
[28] Materialul 630.

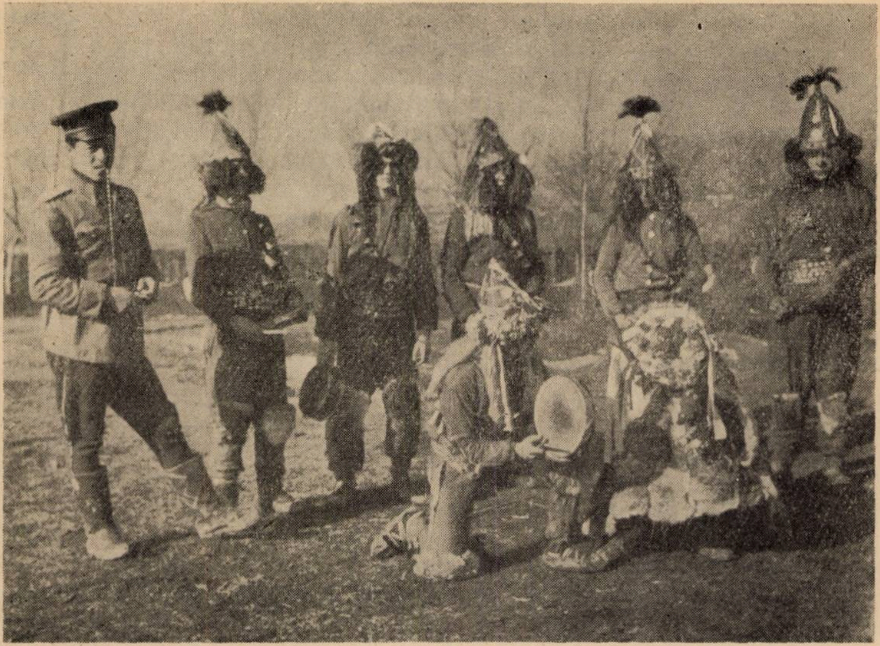


Fig. 3 — Alaiul cerbului la Balş, jud. Iaşi

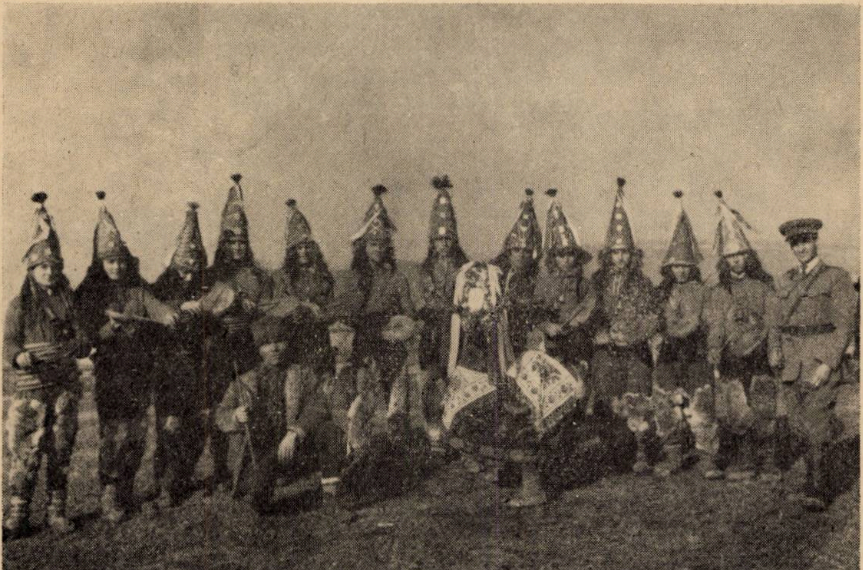


Fig. 4 — Alaiul cerbului la Liteni (com. Belceşti), jud. Iaşi

sau :

„La stejarul cel cu ghindă
Se uită cerbu-n oglindă”, [29]

invită cerbul la joc mimic.

Alteori strigăturile pot avea şi unele elemente umoristice :

„Cerbule, ia vezi ce faci
La covata cu colaci,
Bagă botul şi ia unul,
Să nu te vadă stăpînul !” [30]

Sînt şi situaţii cînd prin ele se pun de acord mişcările pe care înşişi doboşarii urmează să le execute :

„Foaie verde de mărar,
Bună seara gospodar !
Foaie verde, grîu mărunt,
Toţi cu doba la pămînt,
La pămînt şi la podea...” [31]

De cele mai multe ori însă sînt strigate cîntece de lume şi cîntece de dragoste, potrivite cu vîrsta urătorilor şi plăcute întregului auditoriu.

Prea multe strigături ar apropia însă jocul cerbului de jocul caprei şi ni se pare că existenţa lor trebuie privită ca rezultat al unei astfel de influenţe, întrucît sînt variante care le exclud prezenţa sau le-o limitează stăruitor [32], acţiunea — în cazul respectiv — începînd direct de la descîntec.

Momentul următor cuprinde îmbolnăvirea cerbului, aproape totdeauna „de deochi”. (Un singur caz dă o altă cauză : neadăparea la timp [33].)

Unul dintre ursari trece de îndată la rostirea descîntecului, făcînd loc momentului, care este şi cel mai consistent, al însănătoşirii cerbului. Acesta este partea cea mai plină de poezie a textului literar de la jocul cerbului. Imagini de o rară frumuseţe îi sporesc farmecul, neatins de alte practici similare, sporit, desigur, de vîrsta străveche a incantaţiei folosite. Aducînd în genul dramatic tradiţii milenare de declamaţie, descîntecul cerbului atinge o deosebită valoare.

Sînt şi variante din care transpare faptul că descîntecul ar fi fost de demult spus totdeauna de cioban [34], fiindcă între acesta şi ursari pare să fi fost cîndva un conflict.

„Măi, de unde ţi-o fi leacul ?
De la ăştia patru ? !

---

[29] Materialul 759.
[30] Materialul 701.
[31] Materialul 488.
[32] Materialele : 688, 681, 690 ş.a.
[33] Materialul 685.
[34] Materialul 709.

[Am văzut că patru sînt, în unele variante, ursarii.]

De te scap în mîna lor
Te-or duce la abator
Să facă din carnea ta rasol,
Iar din pielicica ta
Fac ţiganii foi din ea,
Să o scoată la vînzare,
Să ia multe parale,
Să-şi ia iţe şi caldare,
Măi, tată, măi !" [35]

sau :

„Iar din pielicica ta
Să facă gulere de haine,
Să le dea pe la cucoane.
Sus, Jenică, nu te da !" [36]

Pericolul, spun alte variante ale începutului descîntecului, îl ameninţă şi pe stăpînul cerbului :

„Iar pe mine m-au luat
Şi m-au dus la fîntîna lui Iordan
Şi la rîul lui Adam,
Şi mi-au luat de pe cap
Păr de ţap ;
De pe trup
Păr de lup ;
Din picioare
Răşchitoare"... [37]

În fond, o adevărată întrecere pare să fi avut loc, în ce priveşte priceperea şi puterea magică, între cioban şi ursari, cîştigată de cei din urmă, care şi-au asumat — în aproape toate materialele — rostul rostirii descîntecului. Observînd textele descîntecului şi modalitatea de recitare, a lor, ceva din toată această luptă iese încă în evidenţă dacă avem în vedere faptul că atunci cînd descîntecul este rostit de cioban se caracterizează printr-o notă de umanizare a vrăjii, avînd ton confesional, şi exprimînd, indirect, o anume îndoială în eficacitatea lui, în timp ce atunci cînd este spus de ursari — ca un rezultat al consideraţiei ciobanului faţă de aceştia

---

[35] Materialul 709.
[36] Materialul 688.
[37] Materialul 693.

— dobîndeşte un uşor tratament de parodie. Doar ciobanul punctează mereu cuvintele sale cu intima formulă în care înscrie legătura sa cu cerbul: „Măi, tată, măi!", în timp ce descîntecul ursarilor rămîne rece şi exterior

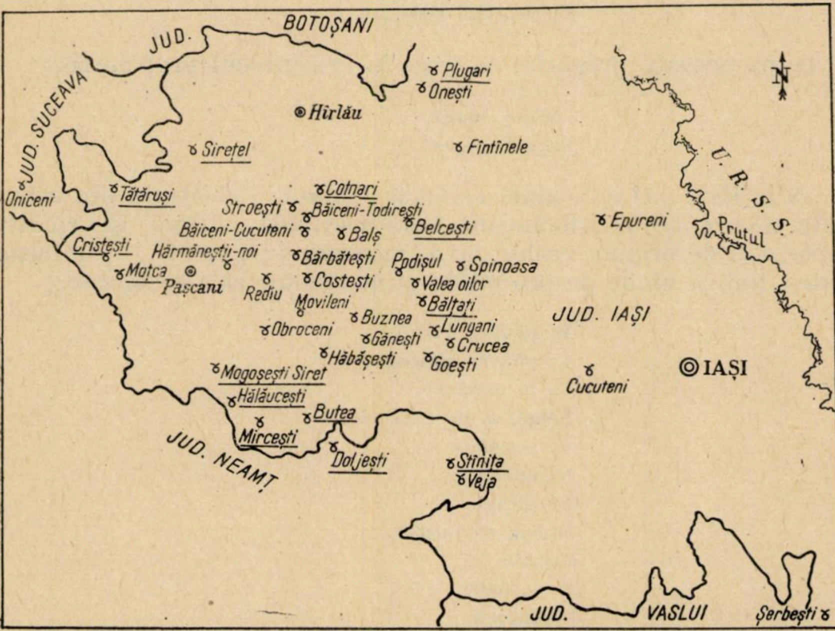

JUD. BOTOŞANI
JUD. SUCEAVA
Plugari
Oneşti
Hîrlău
Siretel
Fîntînele
Oniceni
Tătăruşi
Cotnari
Stroeşti
Băiceni-Todireşti
Băiceni-Cucuteni
Balş
Belceşti
Epureni
U. R. S. S.
Prutul
Cristeşti
Hărmăneştii-noi
Bărbăteşti
Podişul
Spinoasa
Motca
Paşcani
Rediu
Costeşti
Valea oilor
Movileni
Băltaţi
Buznea
JUD. IAŞI
Obroceni
Lungani
Găneşti
Crucea
Hăbăşeşti
Goeşti
IAŞI
Mogoşeşti Siret
Cucuteni
Hălăuceşti
Butea
Mirceşti
JUD. NEAMŢ
Doljeşti
Stînita
Veja
JUD. VASLUI
Şerbeşti
N

Fig. 5 — *Răspîndirea jocului cerbului în Moldova*

— Localităţile subliniate sînt reşedinţe de comune rurale.

— Harta nu include două puncte izolate şi îndepărtate din care a fost cules, de asemenea, jocul cerbului. Ele sînt: Mînjeşti, jud. Vaslui şi Ionăşeni, comuna Truşeşti, jud. Botoşani.

— Pentru a dispune de unele puncte de reper, în hartă au fost incluse şi cîteva localităţi urbane.

oricărei legături sufleteşti, mişunînd de accente ţigăneşti (tentă dobîndită în decursul vremii).

În continuare, indiferent cine anume rosteşte descîntecul, se spune:

„Te-am găsit într-o pădure,
Încurcat în fragi şi mure;
Încurcat şi înspinat
Şi de coarne agăţat"[38],

---

[38] Idem.

făcîndu-se şi promisiunea curîndei însănătoşiri :

„Noi, răul de pe pielea ta
Cu veşca tobei l-om lua
Şi-n fundul mării l-om arunca.
Iar tu o să rămîi curat şi luminat,
Ca argintul strecurat”.

După această pregătire se trece la descîntecul propriu-zis :

„Moroi, moroi,
Papadi, papadi!

[N.n. Este aici o formulă lexicală ciudată — alcătuită din cele dintîi cuvinte, de origine transilvăneană, care înseamnă „strigoi” şi următoarele, care par a fi de origine veche slavă, însemnînd : „piei!” — , informatorii neputînd indica nimic despre înţelesul ce trebuie să i se acorde.]

În pădure născui,
În pădure crescui
Ca al nimănui.
Şi-apucai pe o cărare,
Pe o potecă
Neumblată,
Necălcată,
Numai de furnici
Pişcată
Şi de babe
Fermecată.
Şi tu te ţipai,
Te văicărai,
De julituri,
De bătături.
Şi nimeni nu te-auzea,
Numai Maica Precista.
Ea din cer s-a pogorît
Şi la tine a venit” [39].

Împotriva presupusei fete care l-a deocheat pe cerb, vrăjitorul, după ce le cere ajutorul celorlalţi ursari :

„Măi, ursare, ursăraş,
Adă-mi tu un cuţitaş
Cu mănunchiu auriu
Şi cu stricneaua de argint,
Să iau sînge cerbului
De la vîna gîtului,
Din creştetul capului
Şi din sfîrcul nasului!”[40]

---

[39] Materialul 680.
[40] Idem.

trimite o pasăre himerică :

„Să te duci, bătu-te-ar vina,
La copila cu pricina
Şi cu ciocul s-o ciocneşti,
Cu aripa s-o păleşti !" [41]

Există în modalităţile de consumare a descîntecului cerbului unele elemente care arată că practica este abordată, în ultima vreme, convenţional şi pe coordonate demagizate, pentru că sensurile ce i se atribuie, departe de a miza pe un univers nestăpînit, scot în relief o lume comună, diurnă.

Interesant este faptul că această natură particulară a descîntecului cerbului este astăzi pătrunsă de purtătorii obiceiului, lucru confirmat prin structura pe care o arată unele variante noi ale textului, unde nuanţele de acest gen prind contururi mai grăitoare. Iată ce ce spune într-un loc :

„Dar, scoală de jos,
Că nu-i frumos,
Că vine Iancu Jianu,
Căpitanu,
Cu benţi de haiduci,

[N.n. Ciobanul îi strecoară cerbului o aluzie directă la celelalte cete de teatru care cutreieră în acelaşi timp gospodăriile satului.]

Pe mine
La închisoare să mă izbească,
Iar pe tine
De piele să te jupească.
Şi pielea ta frumoasă
S-o ducă nevestii acasă,
S-o facă caţaveică,
Bat-o focul, teleleică !" [42]

Din nici o altă parte, se pare, înţelesurile acordate descîntecului, pe măsura evoluţiei conştiinţei sociale, nu ar putea fi mai bine citite.

Cerbul se fortifică aşadar de îndată, prin puterea magică a cuvîntului umanizat. Frumuseţea şi tinereţea lui înving, de parc-ar fi un flăcău ca toţi flăcăii.

Foarte puţinele variante care renunţă la descîntec, partea esenţială pentru înţelegerea sensurilor spectacolului [43], sînt de fapt un alai al caprei, cu strigături spuse în anturajul măştii de cerb.

Dar individualitatea *jocului cerbului*, şi totodată larga popularitate de care acesta se bucură de multă vreme în zona arătată [44], rezultă şi din situaţia celorlalte jocuri dramatice cu măşti, majoritatea aflîndu-se sub directa şi sensibila influenţă a jocului cerbului. Căci jocurile : *berbecii*, *ţapul*, *boul* — dintre cele mai vechi — şi *struţul* şi *leul* — dintre cele mai noi — sînt structurate în cele mai multe din variantele din aria cerbului, pe nelipsitul episod al deocherii animalului. Mai mult decît atît — şi acest lucru se poate spune cunoscînd fapte a căror relatare nu o putem face aici pe larg— , însuşi *jocul caprei* (indiscutabil străvechi) prezintă elemente similare pe o arie care are în centrul său perimetrul de răspîndire a *cerbului* în Moldova. (Partea sud-estică a Moldovei, pînă la linia Piatra-Neamţ — Bacău — Siret excelează numai prin tipul de capră cu strigături şi niciodată nu arată şi variante cu descîntec sau îmbolnăvire a animalului. În schimb însă, în restul Moldovei, întîlnim şi capra cu strigături şi capra structurată în felul jocului cerbului.)[45]

---

[41] Idem.

[42] Materialul 580.

[43] Materialul 725.

[44] Harta alăturată stabileşte localităţile din care noi am putut dobîndi materialele ilustrative pentru răspîndirea acestui joc. Precizăm că în afara ariei respective putem afirma că jocul rămîne nepracticat.

Ipotezei cu privire la originea transilvăneană a acestui joc îi pot fi opuse altele. S-ar putea spune că este vorba de o păstrare a obiceiului într-o zonă ce se află în centrul Moldovei, ceea ce poate face loc presupunerii cu privire la posibilitatea menţinerii unor deosebit de vechi practici acolo unde populaţia s-a putut reţine în afara unor influenţe pe care să le recepteze de la grupurile demografice cu practici ritualice diferite. În acest caz s-ar cere şi alte fapte caracteristice pentru viaţa spirituală din trecutul populaţiei moldoveneşti, ceea ce însă terenul nu arată — din cîte ne-am putut da seama. Totodată, dacă acest obicei ar fi o supravieţuire a unei practici locale străvechi, cîndva mult mai generalizată, el ar trebui să apară arar şi în alte localităţi moldoveneşti, aşa cum se petrec lucrurile cu jocurile *boului*, *ţapului*, *berbecilor* — semnalate în aproape toate judeţele din Moldova, chiar dacă în variante puţin asemănătoare între ele.

Cu toată incertitudinea în care rămîn chestiunile legate de originea acestui joc dramatic, plecînd de la necesitatea unor prezentări fie şi descriptive ale manifestărilor dramatice tradiţionale, necunoscute sau încă foarte puţin cunoscute, am socotit motivată orice contribuţie la cunoaşterea faptelor de această natură şi am procedat la publicarea prezentului material.

CERBUL

din satul Buznea, comuna Tîrgu-Frumos, judeţul Iaşi

Culeg. : Adăscăliţei Vasile şi Eftimie Tanţy, studentă, 24 decembrie 1967. Inf. : Matei Constantin, 19 ani ; Cucinschi Mircea, 18 ani ; Hărătău Gheorghe, 18 ani ; Hărătău Costache, 18 ani ş.a., ţărani muncitori.

Personajele :

Cerbul. Corpul acestuia este realizat din piei de iepure cusute pe un sac. Capul are coarne ramificate, bot cu falca de jos mobilă. Ornamente numeroase îi dau strălucire : hurmuz (mărgele), oglinzi, panglici etc.

---

[45] Avem în pregătire o lucrare largă privind întreaga sa varietate.

Ursarii. În total sînt 6. În costumele lor domină culoarea albastră. Au sadelci cu clopoței. Pe cap poartă comanace sau fesuri, ornate cu panglici, canafi, hurmuz. În timpul jocului, poartă pe față măști, care sînt fixate de fesuri și confecționate din piele de oaie, lăsîndu-le liberi numai ochii. Cînd nu joacă, întorc fesurile cu fața spre spate. În picioare poartă opinci. La genunchi au bucăți de blană care îi protejează în timpul jocului, cînd îngenunchează de nenumărate ori, bătînd ritmul în tobe, pe care le poartă în mînă, cu un ciocănaș mic.

Căpitanul. Poartă costum național.

Ofițerii. În număr de doi. Ca și căpitanul, poartă costume naționale, așa cum au de obicei arnăuții la alte jocuri.

Ciobanul. Are o mască hazlie. Poartă haine vechi, din blană de oaie. În mînă duce o cîrîitoare, pe care o folosește făcînd mult zgomot; are și bîtă. Poartă pălărie. La brîu îi atîrnă clopoței. Se aseamănă cu moșneagul din alte alaiuri.

Baba. Poartă haine femeiești așa cum obișnuiesc bătrînele.

Fluierarul. Se îmbracă în haine de toate zilele.

La intrarea în casă *ursarii* strigă în ritmul muzicii și propriilor tobe :

„Foaie verde și-un dudău,
Mare-i dealul la Bacău,
Dar mai mare-i dorul meu.
Dorul meu și-al dumitale
Merge singur pe-o cărare.
Pe cărarea lucioasă
Nimerii la altă casă
Und' bărbatu nu-i acasă.
Și bărbatu-i la chirie,
Hă-i-ar numele să-i vie;
Hă-i-ar boii și tînjala,
Pe bărbat să-l ieie boala;
Hă-i-ar boii și proțapul,
Pe bărbat să-l ieie dracul!
Verde foaie grîu mărunt,
Hai, ursarii la pămînt,
Să s-audă rumăgînd!
[*Cerbul* se îmbolnăvește și cade la pămînt. Un *ursar* îl descîntă :]
Măi, de trei ani de zile
De cînd umblu după tine,
Ca să te găsesc pe tine, măi!
Măi, eu pe tine te-am găsit,
Lanțu-n coarne ți l-am pus
Și-n sat la fete te-am adus.
Măi, fetele cînd te-au văzut,
Tu pe loc ai și căzut, măi!
Dar ce ai tu, măi încornoratule
Și speriatule, măi?
Măi, mărui, mărui,
În pădure te găsii.

Și-acolo te găsii
Pe-o cărare neumblată,
Numai de furnici pișcată
Și de babe fermecată, măi!
Măi, tu acolo stăteai
Și te zvîrcoleai.
De numele tău auzea
Decît Maica Precista
Și sfînta Dumineca, măi!
Măi, ea din cer s-a pogorît
Și ți-a luat de pe trup
Păr de lup;
Din copite,
Păr de vite;
De pe schinare
Funduri de caldare;
Din cornițe,
Perdeluțe.
Și te-a lăsat
Curat și luminat,
Ca Maica Domnului ce te-a lăsat, măi!
Dar ce ai tu, măi încornoratule
Și speriatule, măi?
Măi, la fîntîna cea din vale
Scotea apă-o fată mare.
Scotea apă și plîngea
Că tare s-ar mărita,
Sus, Valeru, nu te da!
Măi, că-i dă maică-sa avere
Covățica cea cu pere
Și coliba de la cîine,
Care-ar să se piarză mîine, măi!
Măi, uit'-te tu bine la mine,
Dacă mă cunoști pe mine, măi!
Eu sînt eu
Și iarăși eu
Și mă chiamă cum știu eu.
Și mai am trei frați ai mei:
Stoica, Matei și Lascarache,
Și cu mine se fac patru.
Și de nu ți-o fi leacul
De la ăștia patru,
Să știi că tot te ia dracu, măi!
Păi, uit'-te bine-n cureaua mea,
Trei cuțite-nfipte-n ea.
Unul rîde, unul plînge,
Unul spune c-ar bea sînge, măi!
Măi ursare, ursăraș,
Adă iute-un cuțitaș
Să iau sînge cerbului

De la vîna gîtului,
Din creştetul capului
Şi din sfîrcul nasului!
Şi-alta foaie de dulici,
Vin' la tata, und' te duci?
Aşa, tătuc-aşa!
Dar ce ai tu, măi încornoratule
Şi speriatule, măi?
Sînt doi harhări de jidani
Care-aveau băniţi cu bani,
Vreau pe mine să mă prindă
Şi pe tine să te vîndă, măi!
Să te ducă la abator,
Să facă din cărniţa ta rasol
Şi din cornițele tale cuiere,
Să puie hainele-n ele, măi!
Dar ce ai tu, măi încornoratule
Şi speriatule, măi?
Măi! Dă din coadă, dă din trup,
Ca să nu te dau la lup, măi!
Măi, că lupul de te-a mînca
Va fi vai de pielea ta,
Sus, Valere, nu te da, măi!
Măi, dar ce ai tu măi încornoratule
Şi speriatule, măi?
Dar să iasă
Gospodarii de casă
Mulţumiţi,
Vrai tu, măi?
Dar s-ajungem noi la televizor,
Vrai tu, măi?
[*Cerbul* clămpăneşte afirmativ. Toţi *ursarii* strigă pe o melodie vioaie :]
Măi, să ţii minte ce ţi-am spus,
Să mai sai o dată-n sus
Şi cu trişca să mi-o zici,
Că ne ducem de pe-aici!
Şi-altă foaie de ovăs,
Toţi ursarii sar pe jos!
[*Ursarii* se dau la o parte şi fac loc *ciobanului*, al cărui joc urmează. *Ciobanul* joacă şi *ursarii* strigă :]
Hei, săracul ciobănaş,
Cum mînîncă sara caş,
Dimineaţa urdă dulce,
Mă sărută şi se duce.
Numai cînd m-oi duce eu,
Să-i ajute Dumnezeu!
Tot aici şi iar aici,
S-o rupt aţa la opinci

125 Și fundul la bernevici
Și mă costă-un leu și cinci
Și c-un băț o dat aici!
[Un singur ursar bate în tobă o singură dată.]
Hei, nu-mi place urda dulce
Și-mi place cașul sărat,
130 Să mă duc sara prin sat,
La fimeia cu bărbat!
Hei, m-a prins și m-a legat
Și mă-ntreabă ce-am cătat?
— Guriță de sărutat,
135 Ochișori de dezmierdat.
Hei, nu te da nici tu, nici tu,
Că băiatu sare-acu!
Hei, băiatu-i tinerel
Și copila-i ca și el![9]"

O EXPERIENȚĂ FRANCEZĂ ÎN ORGANIZAREA ȘI EFECTUAREA MUNCII ȘTIINȚIFICE: *Laboratorul de antropologie socială al profesorului Claude Lévi-Strauss*

Adăpostit în edificiul cu fațadă austeră — reconstruit în 1778 de Chalgrin — al cvadricentenarului „Collège de France”, *Laboratorul de antropologie socială* este unul din cele mai tinere organisme ale acestei instituții.

A luat ființă în 1960, o dată cu numirea profesorului Claude Lévi-Strauss — director de studii la „École Pratique des Hautes Études” (EPHE) a Universității din Paris — ca titular al catedrei de antropologie socială nou create la „Collège de France”.

Administrativ, *Laboratorul* depinde atît de „Collège de France”, cît și de EPHE (secția a VI-a — științe economice și sociale). Totodată el este asociat — pentru a putea beneficia, potrivit uzanțelor organizării științifice din Franța, de unele înlesniri — la „Centre National de la Recherche Scientifique” (CNRS).

Laboratorul este, practic, pe de o parte instrument didactic, pe de altă parte instrument de cercetare și elaborare științifică.

★

Compoziția colectivului de lucru al *Laboratorului* este complexă. În mare, aceasta include trei secții : o secție de antropologie și etnologie *lato sensu* (numărînd americaniști, africaniști etc.) aflată sub îndrumarea nemijlocită a profesorului Lévi-Strauss, o secție de antropologie și sociologie rurală condusă de Jacques Chiva, subdirector de studii la EPHE și director adjunct al *Laboratorului*, în sfîrșit o secție de semiolingvistică — recent intrată în compunerea *Laboratorului* — îndrumată de Julien Greimas, director de studii la EPHE.

Cercetările întreprinse de *Laborator* asupra culturilor exotice tradiționale au în vedere, cu deosebire, mitologiile, sistemele de înrudire și expresia acestora în ritual, problema migrațiilor, a alcătuirii așezărilor, analiza spațială a desfășurărilor rituale, vrăjitoria, șamanismul, canibalismul, farmacopeea.

Grupul de sociologie rurală își axează cercetările pe analiza societăților alpine din Franța și Elveția romandă, pe exodul rural și depopularea satelor, pe opțiunile profesionale ale tineretului sătesc, pe urbanizarea așezărilor rurale. Se întreprind apoi cercetări referitoare la economia producției agricole. Se au de asemenea în vedere folclorul și arta populară aplicată. Acest colectiv este în curs de desăvîrșire a unei cercetări complexe, etnologice, sociologice, economice — în terminologia *Laboratorului*, „cercetare cooperativă programată” — în nordul Burgundiei (Châtillonnais), efectuată în colaborare cu „Musée des Arts et Traditions Populaires”, cu catedra de etnologie de la Sorbonna, cu o serie de alte instituții și organisme, și care se va concentra în alcătuirea monografiei a două sate. Este de altfel singura cercetare colectivă

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 5, p. 439–452, București, 1968

inițiată în cadrul *Laboratorului*. În rest, principiul implicit al organizării muncii pare să fie activitatea individuală. Evident, nu se dogmatizează pe această temă. Soluția individuală pare a fi fost impusă cu precumpănire de imperativul eficacității.

Colectivul de semiolingvistică întreprinde, la rîndu-i, cercetări asupra limbajului gestual, a structurii şi semanticii basmului european şi a literaturii culte — în primul rînd a romanului — etc.

Colectivul de lucru al *Laboratorului* cunoaşte unele fluctuații de personal — consecință, între altele, a statutului cadrelor ştiințifice în Franța, în speță a mobilității de care acestea dispun. În ansamblu — şi în medie — *Laboratorul* grupează circa 30—40 de persoane. Tendința este însă către expansiune. Şi nu numai pe căile obişnuite ale recrutării. Acest for de dezbatere şi de creație ştiințifică exercită o atracție crescîndă. Afilierea spontană de noi aderenți (în ultimii doi ani, profesorii Dietschy, Greimas, Tarids, Pitt-Rivers, Barthes — toți directori de studii la EPHE, secțiile a V-a şi a VI-a) se înfățişează în aceste condiții ca un fenomen firesc. Meritul pentru reputația de excelență ştiințifică de care *Laboratorul* se bucură revine în primul rînd înțelepciunii şi fermității profesorului Claude Lévi-Strauss, energiei şi devotamentului profesorului Jacques Chiva.

★

Segmentul incontestabil cel mai spectacular al *Laboratorului* îl constituie *Centrul de etnologie comparată*, auxiliu documentar dotat cu un uriaş fişier, ce conținea la începutul lui 1967 circa 2 500 000 de fişe. Fondul se îmbogățeşte în medie cu circa 300—400 de fişe pe zi, ceea ce reprezintă o medie anuală de circa 150 000 de unități.

Fişierul este elaborat în Statele Unite, de către ,,Human Relations Area Files" (HRAF) din New Haven (Connecticut), în 25 de exemplare complete, distribuite unei serii de universități şi centre de cercetări americane. Numai două specimene se află în străinătate. Unul la Tokio, celălalt la Paris. Alcătuirea fişierului — ca proces şi ca rezultat — este următoarea : întregul material — în perpetuă îmbogățire — de care dispune HRAF referitor la o societate anume, fie publicat, fie manuscris, este selectat de un colectiv de specialişti, policopiat pe fişe de 20/13 cm — atît în limba originală, cît şi în traducere engleză — într-un număr considerabil de copii. Este dispus apoi în multiple aranjări ce urmăresc logica unei sistematici complexe. Bunăoară un acelaşi pasaj, cuprinzînd — să zicem — o anume descripție etnografică, este reprodus în 10, 15 sau 20 de poziții diferite, după incidențele pe care le acuză (ritualistică, instrumentar, tehnologii etc.). De asemenea, sursele — cărți, enciclopedii, articole etc. — sînt oferite de fişier integral, în facsimil xeroxgramic. Prin urmare, practic, cercetătorul are la îndemînă izvorul bibliografic atît ca întreg, cît şi ca pachet articulat, riguros organizat, de fişe. Evident, fişarea se încadrează în limitele categoriale, analitice, ale sistemului HRAF, la rîndu-i întemeiat pe cele 700 de categorii numerice propuse de G. P. Murdock (în *Outline of Cultural Materials*), care tind să acopere întreaga activitate a omului social. Precizăm că această rețea de repere conceptuale este îndeajuns de densă pentru a îngădui regăsirea lesnicioasă fie şi a unor teme de mare finețe. Întreg materialul este indexat şi un sistem de coduri letrice şi cifrice face posibilă strîngerea, de către personalul specializat căruia îi revine mînuirea fişierului, a întregului material căutat — şi, evident, regăsibil în fişiere — cu rapiditate maximă şi efort minim. În indicele simbolic complex care conferă identitatea fiecărei fişe, se află cuprins, între altele, şi un simbol menit să califice seriozitatea, respectiv autenticitatea, ineditul şi ,,imediatețea" sursei bibliografice date.

Utilitatea ,,Files"-urilor este vădită şi multiplă. Ea nu trebuie exagerată. Apare limpede că fişierul poate ajunge la stabilirea orientativă a unor date de bază ale cercetării, poate informa provizoriu asupra existenței sau nonexistenței, probabilității sau improbabilității existenței unei realități de fapt, ceea ce scurtează munca pregătitoare în vederea elaborării unui studiu. Nu oferă însă garanția epuizării surselor, nici — evident — elementele sintezei necesare.

Limitelor principiale ale cîmpului în care poate opera nemijlocit fişierul li se adaugă şi mărginiri subiective. Astfel, înainte de toate, împrejurarea că majoritatea surselor directe provin din domeniul anglo-saxon şi că majoritatea absolută a traducerilor sînt efectuate din limbi de largă circulaţie. În consecinţă, zonele etnografice mai puţin abordate de cercetarea anglosaxonă sau slab reprezentate în literatura publicată în limbi de circulaţie internaţională sînt ilustrate sporadic, trunchiat şi, nu o dată, de surse de mîna a doua. Evident, această situaţie nu afectează decît în proporţii neglijabile majoritatea zonelor etnografice de condiţie „arhaică", respectiv cele două Americi, Africa, Oceania, Australia şi, în bună măsură, Asia, toate amplu reprezentate în literatura anglo-saxonă etc. ; fişierul aduce astfel informaţii cvasiexhaustive cu privire la circa 300 de populaţii americane şi oceaniene. În schimb, net dezavantajate sînt Europa, îndeosebi Europa centrală şi de est, vaste zone ale Asiei Centrale şi septentrionale. De pildă România, ţările spaţiului balcanic în genere, U.R.S.S., cu excepţia — de altfel nuanţată — a unor popoare baltice, caucaziene, siberiene şi central-asiatice, sînt în mai mică măsură şi relativ puţin concludent reprezentate.

În altă ordine de idei, se cade menţionat şi faptul că o serie de teme mitice sînt anevoie de regăsit din pricina accentelor fatal — o dată decisă opţiunea — unilateralizante pe care postulatele sistematice care stau la baza fişierului le impun organizării materialelor — între altele, spre a da un exemplu, orientarea precumpănitor ritualistă a indicilor.

★

Dacă, în ceea ce priveşte fondul de cărţi, biblioteca *Laboratorului* are încă dimensiuni relativ modeste, dotarea în periodice de specialitate îi este excelentă. *Laboratorul* primeşte în mod regulat un număr de peste 80 de reviste din Franţa şi străinătate. Demn de menţionat este faptul că direcţia *Laboratorului* a reuşit să achiziţioneze colecţiile complete ale revistelor „American Anthropologist", „Memoirs of the American Anthropological Association" şi „Journal of American Folklore", reeditate între 1965 şi 1966.

O considerabilă înlesnire în asigurarea unei documentări prompte şi la îndemîna tuturor colaboratorilor *Laboratorului* o constituie posibilitatea policopierii de texte cu ajutorul unui aparat de fotocopiere electrostatică cu debit rapid (*Xerox*). În cadrul *Laboratorului* se utilizează de asemenea în mod sistematic un aparat de citit microfilme şi o instalaţie modernă de mărire instantanee a microfilmelor.

★

Laboratorul de antropologie socială asigură redactarea şi publicarea a două periodice de o lăudabilă ţinută : „L'Homme" şi „Etudes rurales" ; paralel, *Laboratorul* publică şi o colecţie de memorii şi protocoale de cercetare, *Cahiers de L'Homme*.

Aceste trei publicaţii merită şi necesită însă o prezentare separată.

★

Anchetelor de teren li se acordă importanţă primordială în cadrul *Laboratorului*. Se ia în consideraţie, fără panică dar cu toată gravitatea, dispariţia într-un tempo mereu accelerat, ca realitate fizică sau ca entitate etnografică specifică, a unor culturi tradiţionale.

În ciuda complicaţiilor de ordin financiar pe care le presupun organizarea şi înfăptuirea unor anchete de teren de lungă durată şi în zone situate în alte continente, direcţia *Laboratorului* face totul pentru a pune în aplicare principiul — ideal — potrivit căruia un etnolog, pentru a se realiza, trebuie să-şi petreacă, între vîrsta de 25 şi 50 de ani, *cel puţin* un an din trei în misiuni de cercetare pe teren.

Investigaţiile de teren ale colaboratorilor *Laboratorului* se desfăşoară pe o arie geografică — şi o suprafaţă problematică — foarte largă. Se întreprind cercetări pe lîngă indieni *hopi* din Arizona, şi pe lîngă eschimoşii aşezaţi pe ţărmul nordic al golfului Hudson, pe lîngă triburi indiene din Brazilia, Paraguay şi Bolivia, pe lîngă populaţii negre din Ciad, Camerun, Coasta de Fildeş, pe lîngă populaţii din Noua Guinee etc.

Accentul energic pus pe munca de teren trădează însă nu numai o poziţie metodologică. El exprimă şi orientarea de principiu a activităţilor. Mai precis, apare evident că, în cazul *Laboratorului de antropologie socială*, emanaţie a unor instituţii de învăţămînt, supus deci — cum sugeram — obligaţiei de a face faţă unor sarcini didactice, centrul de greutate cade totuşi în cîmpul cercetării propriu-zise, cercetare întreprinsă desigur nu numai în linie *experimentală* (teren), ci şi în linie *teoretică*.

Îmbinarea suplă a obligaţiilor didactice cu munca ştiinţifică se realizează pe mai multe planuri.

În primul rînd, simbioza se înfăptuieşte prin aceea că activitatea curentă a *Laboratorului* este ritmată de cursurile şi seminariile conduse de profesorii Lévi-Strauss, Chiva, Greimas, Roland Barthes ş.a.

Cursurile alcătuiesc apoi, îndeobşte, obiectul central de preocupare al activităţii ştiinţifice a profesorilor care activează în cadrul *Laboratorului*. O atare concentrare este înlesnită de împrejurarea că atît ,,Collège de France" — aşezămînt de studii libere — , cît şi EPHE sînt instituţii de învăţămînt în care corpul didactic este scutit de obligaţia predării mai mult sau mai puţin rutiniere de cunoştinţe standard — precum în învăţămîntul superior comun — , spre a se putea consacra cercetării şi expunerii numai a rezultatelor celor mai noi ale acesteia în faţa unui auditoriu interesat nu de acumularea de cunoştinţe generale, ci de ştiinţă în sensul strict al cuvîntului. (De altfel, EPHE este precumpănitor destinată, prin regulamentele de organizare, formării de cadre ştiinţifice.) Astfel, bunăoară, cei şapte ani de cursuri predate la ,,Collège de France" au însemnat pentru prof. Lévi-Strauss : în 1960, reelaborarea în vederea unei noi ediţii a tezei *Structures élémentaires de la parenté* ; cursul din 1960—1961 a generat *La Pensée sauvage* şi *Le Totémisme aujourd'hui* ; cursurile din 1961—1962 şi 1962—1963 — primele două volume ale seriei *Mythologiques* (*Le Cru et le Cuit* şi *Du miel au Cendre*), în vreme ce cursurile din 1963—1964 şi 1966—1967 vor alcătui materia volumului III — în curs de apariţie — , iar cele din 1964—1965 şi 1967—1968, volumul IV şi ultim din *Mythologiques*. Apoi, cursul de semantică generală ţinut de prof. Greimas la EPHE în ultimii ani a stat la baza lucrării sale *Sémantique structurale* apărută în 1966. Etc.

Seminariile constituie, de asemenea, prilejuri de dezbatere ştiinţifică concretă a unor probleme foarte diverse. Programul curent al seminariilor, la care iau parte, pe lîngă studenţi, membrii colectivului ştiinţific al *Laboratorului*, cuprinde un expozeu, prezentat de expertul unei probleme, membru al *Laboratorului* sau invitat, după care urmează discuţii. Expunerile sînt fie comunicări cu profil teoretic sau ample analize generale, fie rapoarte de teren prezentate îndeobşte cu extremă minuţie. Uneori în locul expozeului este proiectat un film de anchetă. Pentru a da o idee concretă despre marea diversitate tematică a expunerilor, iată cîteva titluri de comunicări susţinute în 1966 la seminarul condus de prof. Lévi-Strauss : *Organizarea socială a indienilor* **bari** *din Columbia; Rituri de graviditate şi de naştere* ; *Mitologia indienilor* **tacana** ; *Organizarea socială şi politică a populaţiei* **mossi** *din Volta Superioară* ; *Organizarea socială a populaţiei* **aré aré** *din Insulele Solomon* ; *Sistemul înrudirii în Arabia şi Turcia* ; *Spaţiul ceremonial la indienii* **hopi** ; *Organizarea socială a populaţiei* **samo** *din Volta Superioară* ; *Organizarea socială a populaţiei* **dan** *din Coasta de Fildeş* ; *Viaţa socială a chinocefalilor şi cercopitecilor* ; *Studiul muzicii africane* ; *Bande de tineri delicvenţi din regiunea pariziană* ; *Organizarea socială a populaţiei* **ayoré** *din Bolivia* ; *Raportul dintre economie şi antropologie etc.*

Această varietate, ce poate părea derutantă — după cum deconcertantă poate fi, pentru neprevenit, compoziţia organică foarte diversă a *Laboratorului* — , nu este accidentală. Ea ilustrează, în esenţă, un larg proces inductiv, conceput în termeni de omologie şi complementaritate, îndreptat către cunoaşterea unui cît mai mare număr de sisteme sociale — sau chiar de elemente sociale preliminare, precum în cazul citat al studierii sociabilităţii unor primate inferioare—, reprezentînd, toate, neînlocuibile modalităţi de „a fi om" sau de a aproxima condiţia umană. Aceasta — în intenţia prof. Lévi-Strauss — spre a ne cunoaşte pe noi înşine mai bine, Spre a putea confrunta imaginea statutului uman devenită — *acum* şi *în civilizaţia noastră* — unică cu toate celelalte imagini, „alte", care să o ilumineze mai intens şi să o facă inteligibilă [1]

În sfîrşit, relaţia cercetare-învăţămînt se realizează şi prin mijlocirea faptului că, de comun acord cu profesorii, o serie din colaboratorii acestora din cadrul *Laboratorului* pregătesc — sub. conducerea lor — teze axate pe problematica urmărită de cursuri şi seminarii. Spre exemplu, în ultimii ani, atît atenţia prof. Lévi-Strauss, cît şi cea a unui număr de colaboratori ai *Laboratorului* — doctoranzi — s-au îndreptat asupra logicii şi epistemologiei populaţiilor „primitive". Natural, acest fapt a făcut ca îndeobşte cercetările *Laboratorului* — în domeniul antropologiei — să tindă a se concentra asupra mitologiei şi ritologiei.

Şi în cazul acestei decizii de orientare avem de-a face cu mai mult decît cu un simplu accident. Prioritatea deliberată conferită mitologiei are în vedere obiective de largă semnificaţie, depăşind net imediatul. „Nimic nu pare mai arbitrar — accentuează prof. Lévi-Strauss — decît mitul, lipsit de dimensiune practică şi fără punct de aplicare în real. Inventîndu-l, omul pare a se fi lăsat efectiv purtat de toate capriciile închipuirii, pare a fi dat frîu liber fanteziei. Or, dacă este totuşi cu putinţă a arăta că, chiar şi în acest domeniu, creaţia rămîne supusă unor legi, se va putea conchide că o necesitate imanentă patronează geneza elaboratelor spiritului. Se vor putea încerca definirea acestei necesităţi şi înţelegerea, în fiecare caz concret, a mecanismului operaţiilor determinate de ea" [2].

Neîndoielnic, atingerea unui atare obiectiv reclamă depăşirea tuturor empirismelor, urmărirea riguroasă şi eficace a legicului sub superficia fortuitului. Performanţă ce nu este posibilă decît prin abordarea consecvent structuralistă a obiectului, prin asumarea tuturor dificultăţilor şi riscurilor unui atare demers.

Or, condiţia tehnică a acestuia din urmă o constituie formalizarea corectă a datelor obiectului. De aceea preocuparea generală cea mai stringentă a membrilor *Laboratorului* o constituie în prezent studiul, „într-un spirit de extremă prudenţă", al mijloacelor introducerii unor norme de formalizare în domeniul sistemelor cognitive, al practicilor rituale şi — desigur nu mai puţin — în domeniul, relativ mai comod, al regulilor de căsătorie şi al sistemelor de înrudire [3].

Văzînd lucrurile într-o perspectivă mai largă, apare limpede că în cadrul *Laboratorului* se tratează efectiv „diversele modalităţi ale vieţii sociale în sînul aceleiaşi populaţii şi în populaţii diferite, ca elemente ale unei vaste combinatorici, supuse unor reguli de compatibilitate şi incompatibilitate, care fac posibile anumite aranjamente, exclud totodată altele, urmarea fiind că orice alterare sau substituire ce afectează oricare din elementele întregului determină transformarea echilibrului general al acestuia" [4].

★

În cadrul *Laboratorului* se acordă atenţia cuvenită relaţiilor ştiinţifice. Colaboratorii sînt ajutaţi să ia contact direct cu specialişti din Franţa şi din străinătate, fie prin ceea ce am numi „schimb de experienţă", fie prin obţinerea de burse, fie prin participarea la reuniuni ştiinţifice din Europa, din cele două Americi, din Africa. Totodată, *Laboratorul* oferă burse pentru stagii de studii, în cadrul său, unor cercetători străini care, de regulă, sînt invitaţi să facă expuneri în seminariile patronate de *Laborator*.

---

[1] Cl. Lévi-Strauss, *L'Anthropologie sociale*, în „Sciences", VII (1967), nr. 47, (ianuarie-februarie), p. 122.

[2] Cl. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 124.

[3] Cl. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 126.

[4] Cl. Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 123—124.

Toate acestea asigură o bună respiraţie intelectuală şi o largă deschdere de orizont, pe care simpla lectură de bibliografie nu le poate furniza.

★

Laboratorul de antropologie socială este o remarcabilă instituţie ştiinţifică.

Stăpînirea în profunzime a domeniului asumat — inclusiv de cei mai tineri dintre cercetători —, excelenta informare, autonomia gîndirii şi faptul că nici o autoritate magistrală nu este scutită de examen critic, în sfîrşit perfecta urbanitate a raporturilor dintre membrii *Laboratorului* fac observatorului din afară o adîncă impresie.

Organizarea şi punerea în regim a acestui agregat de producţie ştiinţifică de construcţie îndrăzneaţă, ce biruie barierele interdisciplinare, pregătesc făurirea antropologiei plenare, totale.

Radu Niculescu

I. D. ŞTEFĂNESCU, *Arta veche a Maramureşului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, 159 pagini, 73 ilustraţii.

I. D. Ştefănescu, unul din cei mai renumiţi istorici de artă ai ţării noastre, era cunoscut pînă astăzi prin studiile sale asupra artei româneşti vechi. Elev al lui Gabriel Millet şi profesor la cîteva din universităţile de prestigiu ale Franţei şi Belgiei, a făcut cunoscută arta veche românească printr-o activitate publicistică de aproape o jumătate de veac, într-un moment cînd studiile de iconografie căpătau o însemnătate tot mai mare, iar pictura noastră murală era cunoscută fragmentar. Notaţii scurte privind arta populară sau chiar etnografia poporului român din Transilvania, Ţara Românească şi Moldova, egal studiate de către el, uneori articole referitoare la obiceiuri arhaice ţărăneşti, ne arată că preocupările sale de cercetător al culturii populare sînt mai vechi. Studiul de faţă este totuşi primul de mai mare întindere consacrat exclusiv acestui domeniu. Cele 159 de pagini dense ale textului ne dau posibilitatea să luăm cunoştinţă, pentru prima oară, cu o prezentare de ansamblu, completă, a artei populare dintr-o regiune. Într-adevăr, dacă monografii de artă populară, consacrate unei regiuni sau alta, au mai fost tipărite, ele lasă deoparte domeniul picturii religioase, în special al celei murale bisericeşti, care a preocupat mai puţin pe etnografii sau istoricii de artă populară.

Maramureşul a atras atenţia încă de multă vreme. Istorici, istorici de artă, etnografi, antropogeografi s-au oprit în repetate rînduri asupra lui. Aşezat în extremitatea nordică a Transilvaniei, menţinînd tradiţii puternice de viaţă medievală, el ne aminteşte străvechea formaţie feudală românească atît de bine închegată încît a putut da naştere statului românesc moldovenesc. Arta populară de aici manifestă evidente asemănări cu aceea din alte provincii ale nordului ţării ; ea se singularizează totuşi printr-o serie de elemente, o monografie dedicată special ei răspunzînd deci unei necesităţi reale de cunoaştere.

Lucrarea este alcătuită neobişnuit prin aceea că, descriind şi interpretînd fenomenul maramureşean, autorul lămureşte unele aspecte cu caracter mai larg, cum ar fi spre pildă motivele principale decorative din întreaga noastră artă populară. Însuşi capitolul de început („Arheologia şi istoria artei : domenii, metode, probleme") depăşeşte ca însemnătate teoretică faptele desprinse din tema principală a lucrării. Faptul este încă mai evident atunci cînd autorul trece la definirea artei populare, într-un capitol ce formează una din cele trei părţi ale cărţii. Unele din problemele discutate, care au mai constituit obiectul altor dezbateri, îşi capătă o rezolvare nouă; altele, inedite, sînt menite a schimba puncte de vedere învechite. Dintre acestea din urmă amintim discuţia privind vechimea artei populare ; dacă vechimea unor aspecte din arta populară este incontestabilă (aşa cum o dovedeşte mai departe însuşi autorul), arta populară în întregul ei, ca fenomen de masă, este un fenomen relativ recent, caracterizînd ultimele secole. Această concluzie, pe care I. D. Ştefănescu o stabileşte nu numai pe arta românească, ci şi pe aceea a mai multor ţări europene, ridică probleme de sociologie pline de interes, asupra cărora nu ne putem opri însă.

După un capitol teoretic introductiv, se trece la tratarea propriu-zisă a temei, împărţită în trei părţi. În prima, intitulată ,,Maramureşul'', într-o succintă prezentare (scrisă într-un stil admirabil, ce alocurea poate constitui pagini de antologie), se arată condiţiile geografice şi cele istorice. Apoi, pe rînd, locuinţele, bisericile, sculptura în lemn, scoarţele, ceramica sînt analizate în capitole aparte. Materialul pe care se întemeiază textul este supus unei severe trieri, distingîndu-se şi în acest mod de prezentările obişnuite artei populare, în care formele necontestate de artă sînt alăturate celor cu caractere rudimentare de artă. Istoric de artă, autorul îşi permite să lase deoparte tot ceea ce i se pare a nu putea fi considerat de deplin ca aparţinînd monumentelor de artă. O permanentă menţionare a legăturilor pe care arta populară le are cu arta trecutului nostru istoric sau cu cel al regiunilor vecine conturează în faţa ochilor un tablou puternic al trecutului, permiţîndu-ne să cunoaştem nu numai arta locală, ci însăşi viaţa culturală a trecutului şi elementele care au contribuit la definirea fiinţei noastre naţionale.

Ultimul capitol al acestei prime părţi se intitulează ,,Unitatea de concepţie a artei populare din Maramureş''. Această unitate este surprinsă în tonalităţile şi motivele de decor, în primul rînd, şi alcătuieşte ceea ce autorul numeşte ,,o familie şi un caracter''. Unitară este şi linia evoluţiei de multe sute de ani, la originea căreia el distinge un fond preistoric. Aceste elemente, caracterizînd o primă fază, sînt urmate de o a doua, cu teme florale şi animale şi, în sfîrşit, de o a treia, ce are note de împrumut, venite din Apus şi aparţinînd secolului al 19-lea sau ultimelor decenii.

Pretutindeni în text reiese legătura strînsă dintre obiecte şi folclor ; ideea apare încă mai evidentă în cea de-a doua parte a cărţii (,,Problema artei populare''), în care, analizînd motivele obişnuite artei româneşti, le pune permanent în legătură cu elemente de gîndire. Ne aflăm astfel în faţa unui procedeu care leagă între ele elemente unite în viaţă, arta şi gîndirea, elemente ce apar de obicei despărţite în studii. Este evident pentru cititor faptul că autorul aplică în acest mod un principiu pe care l-a impus şi în studiul iconografic al picturii religioase murale, aşa cum explică şi motivează acest lucru în diferite studii ale sale. Astfel putem nu numai să recunoaştem motivele, dar să le şi înţelegem ; surprindem existenţa unei arte populare româneşti cu înţeles. Referirile permanente la monumentele de artă ale trecutului, comparaţiile, analogiile, semnalarea gîndurilor de care acestea erau însoţite ne dau dezlegarea multora din problemele originilor.

Cea de-a treia parte (intitulată ,,Pictura religioasă în Maramureş'') descrie icoanele şi pictura murală. Tehnicile de lucru sînt numite cu precizie ; temele pictate sînt identificate şi integrate în ansamblurile mai vechi ale picturii noastre religioase. Avem pentru prima oară înfăţişat programul iconografic al bisericilor de lemn maramureşene, cu particularităţile şi temele ei, rar întîlnite în pictura bisericească. Elementele bizantine şi cele apusene sînt identificate pe rînd, răbdător, de-a lungul întregii descrieri. Ni se semnalează ca o particularitate lipsa portretelor de ctitori şi aceea a pisaniilor ; de asemenea lipsa inscripţiilor latine, existente totuşi la alte biserici româneşti din Transilvania. În general autorul consideră stilul picturii locale ca un aspect al picturii romanice medievale, legat în acelaşi timp de miniaturi şi ilustraţii.

În încheiere, considerăm că ne aflăm în faţa unei lucrări care are o însemnătate mult mai mare decît aceea pe care titlul ei modest îl anunţă. Arta populară maramureşeană învie în faţa ochilor noştri, capătă un înţeles ; arta populară românească însăşi se află poate în faţa lucrării celei mai profunde care i s-a închinat pînă astăzi.

Anca Stahl

ERNEST BERNEA, *Nunta în Ţara Oltului. Încercare de sociologie românească*, în *Studii de folclor şi literatură*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 51—136.

Apariţia volumului *Studii de folclor şi literatură* marchează începutul publicării înmănuncheate a unor studii ample de folclor şi literatură. Diverse ca tematică, studiile aparţin unor prestigioşi cercetători ai domeniilor amintite. Astfel H.H. Stahl publică : *Folclorul şi obiceiul pămîntului* ; Dan Simonescu : *Tradiţia istorică şi folclorică în problema ,,întemeierii'' Moldovei* ; Ernest Bernea : *Nunta în Ţara Oltului* ; Eugeniu Speranţia : *Basmul ca mijloc educativ* ; Tony Brill : *O povestitoare din Haţeg* ; Al. I. Amzulescu : *Balada populară în Muscel* ; Gh. I. Neagu : *Cîteva însemnări pe marginea textelor folosite în jocurile de copii* ; Vasile Netea : *Primele colecţii de proverbe româneşti publicate* ; Const. C. Giurescu : *Valoarea istorică a tradiţiilor consemnate de Ion Neculce* ; Ovidiu Bîrlea : *Folclorul în ,,Ţiganiada'' lui I. Budai-Deleanu* ; Eugen Todoran : *Mitul românesc în poezia lui Eminescu* ; V. Voiculescu : *Lirica populară* ; Ion Apostol Popescu : *Elemente folclorice în concepţia şi arta lui Brîncuşi.*

Ne-a reţinut atenţia, din punctul de vedere al unor preocupări personale, studiul *Nunta în Ţara Oltului*, cu subtitlul *Încercare de sociologie românească*, de E. Bernea.

Studiul se bazează pe un bogat material folcloric şi etnografic, rezultat al unor observaţii directe ale autorului, făcute de-a lungul mai multor ani (1929—1935) în satul Drăguş şi alte 22 de sate din Ţara Oltului. Fără a fi o simplă înşiruire de fapte, raportîndu-se însă continuu la ele, nunta apare ca ,,manifestarea colectivă prin care actul căsătoriei se realizează în faţa vieţii obşteşti'' (p. 52). Manifestare complexă cu caractere şi funcţiuni proprii în viaţa satului, nunta este cercetată ca atare.

De pe aceste poziţii, pe baza unui material etnografic şi folcloric, care judecat în sine prezintă un deosebit interes, E. Bernea încearcă *o interpretare sociologică* a fenomenului, în tot ceea ce el afectează în sectorul de viaţă a unităţilor, proceselor şi relaţiilor sociale.

,,Nunta este o manifestare colectivă cu un caracter organic în multiplicitatea ei de elemente şi forme ; ea este o împletire vie de elemente şi forme spirituale religioase şi magice, de elemente şi forme estetice, juridice şi economice. Nunta este o manifestare a satului întreg care nteresează deosebitele categorii sociale de oameni, categorii de neam, de stare materială, de vîrstă, de sex şi care se realizează printr-o seamă de deprinderi sociale, de tradiţii'' (p. 54).

Analiza şi explicarea fenomenului *aduc un punct de vedere metodologic nou, inedit* în cercetările de acest gen : analiza elementelor ce compun fenomenul, felul cum se structurează ele, evidenţierea funcţiunilor particulare şi generale ale acestui fenomen în viaţa satului făgărăşean.

În prima parte a lucrării autorul face o reconstituire a nunţii pe baza unui bogat material cules prin observaţie directă şi prin anchetă. Sînt analizate pe rînd momentele principale ale nunţii, momente care formează grupe organice de fapte, cu forme şi funcţiuni diferite şi precise. Aceste fapte pot fi grupate din două puncte de vedere : 1) din punct de vedere funcţional, adică al rolului pe care îl îndeplinesc : faptele premergătoare cununiei ce se petrec atît la mire, cît şi la mireasă acasă în vederea părăsirii vieţii de feciorie ; urmează apoi logodna şi cununia cu toate riturile legate de ele pentru îndeplinirea legăturii creştine între miri ; şi în al treilea rînd, faptele petrecute la casa nouă pentru întărirea legăturii mirilor şi pentru prosperitatea noii gospodării.

2) Al doilea punct de vedere prezintă faptele în realitatea lor concretă, pe grupe de sine stătătoare şi integrate organic unităţii ceremoniei. Sînt analizate zece capitole, corespunzătoare celor zece părţi ale fenomenului, şi anume : chemarea la nuntă, punerea vîrstei, venitul la oale, găteala miresei, luarea miresei, logodna şi cununia, primirea miresei şi zestrei, masa şi punerea darurilor, jocul, aspecte după nuntă.

Cît priveşte partea a doua a lucrării, autorul arată felul cum se actualizează nunta făgărăşeană, ce forme ia şi care sînt condiţiile care le determină. Rezultatul acestei analize este stabilirea mai multor tipuri de nunţi : nunta mare, nunta în două locuri, nunta mică, nunta de noapte.

Fără a discuta asupra fiecărui act izolat, prezenţa sau absenţa lui, cercetarea este îndreptată spre analiza unor grupe de fapte care pot da naştere unor noi fenomene, unor noi tipuri de nunţi. Acestea sînt studiate comparativ, evidenţiindu-se asemănările şi deosebirile, spirituale şi materiale, structurale şi funcţionale.

Ca o completare a datelor, în încheiere, autorul aduce un material statistic preţios asupra nunţilor observate timp de 5 ani în satul Drăguş şi asupra anchetelor făcute în cele 22 de sate făgărăşene, stabilind o hartă a diverselor tipuri şi a cauzelor care le-au produs, a raporturilor dintre ele şi asupra tendinţelor de evoluţie.

Utilitatea prezentării acestei cercetări este susţinută de mai multe considerente : expunerea amplă a nunţii dublată de exemplificări semnificative ; descrierea întregită de explicaţia fenomenului ; dezlegarea problemelor sociologice, prin înfăţişarea faptelor şi a legăturilor fireşti dintre ele, fără a trece la abstracţiuni şi teoretizări. Faptele apar ca manifestări ale vieţii satului în legătura lor cu alte fapte, uneori ascunse, care sînt părţi integrante ale structurii şi condiţiilor ce fac ca fenomenul să fie aşa şi nu altfel. Faptele sînt prezentate în unitatea nunţii şi nunta în aceea a satului.

În anexă autorul prezintă un glosar şi un tabel al informatorilor, la care se adaugă o seamă de diagrame pe baza datelor statistice interpretate în text şi o serie de fotografii, cele mai multe inedite.

Doina Negulescu

ARBEIT UND VOLKSLEBEN. Deutscher Volkskundekongreß 1965 în Marburg-Göttingen, [1967], Verlag Otto Schwartz & Co., 442 p. (= Veröffentlichungen des Instituts für mitteleuropäische Volksforschungen an der Philipp Universität Marburg-Lahn. A. Allgemeine Reihe, Band 4).

Între 26 şi 30 aprilie 1965 s-a desfăşurat la Marburg-Lahn Congresul german de etnologie, subordonat temei generale ,,Importanţa muncii pentru om". Cele 37 de referate susţinute la acest congres, cît şi rapoartele conducătorilor celor opt ,,colective de muncă" din cadrul Societăţii germane de etnologie sînt cuprinse în volumul *Arbeit und Volksleben*.

Referatul preşedintelui Societăţii, prof. Gerhardt Heilfurth (susţinut în şedinţa de deschidere), priveşte munca drept problemă antropologică-etnologică (*Die Arbeit als antropologisch-volkskundliches Problem*, p. 1—17), constituind în acelaşi timp motivarea şi circumscrierea problematicii congresului. Se constată că complexul muncii s-a bucurat abia tîrziu de atenţia cuvenită din partea etnologilor, care au urmărit alte laturi ale culturii populare şi au acordat importanţă în primul rînd sferei rurale, considerată unica păstrătoare a bunurilor străvechi.

Pe baza cercetării muncii miniere, referatul demonstrează necesitatea studierii etnologice a muncii în toate formele ei, în condiţionarea ei de marile prefaceri economico-sociale, cu repercusiunile ei multilaterale, complexe, asupra oamenilor ca subiect, atît în procesul muncii, cît şi în domeniile etnologiei — ceea ce nu înseamnă însă, cîtuşi de puţin, augmentarea nejudicioasă a complexului muncii în cercetarea etnologică.

I. Cercetarea arhitecturii populare şi a aşezărilor (p. 17—97) cuprinde o rază foarte mare în timp : din secolul I î.e.n. pînă în epoca modernă. Prin referatul său (*Wirtschaftsform und Arbeitsleben in der frühgeschichtlichen Siedlung Feddersen-Wierde*), Werner Haarnagel prezintă valorificarea pentru etnografie a săpăturilor arheologice pe coasta nordică a Germaniei, între vărsarea Weserului şi a Elbei, care au scos la iveală şapte orizonturi de aşezări săteşti, amenajate consecutiv între sec. I î.e.n. şi sec. al V-lea e.n. Dincolo de valoarea documentară

istorică pentru tipurile de case, săpăturile au permis să se tragă concluzii interesante și asupra stratificării sociale, asupra ocupațiilor acestor locuitori de coastă.

Gerhardt Eitzen încearcă să demonstreze în comunicarea sa *Bauernhausformen und ihre Beziehungen zu Wirtschaftsformen* că nu este fundamentată concepția după care creșterea vitelor ar fi determinat casa-grajd, iar gospodăria agricolă ar fi condiționat-o pe cea cu acareturi separate, întrucît și în cazul gospodăriilor care se bazează pe creșterea vitelor, casa-grajd, în multe locuri, este de ordin secundar.

Următoarele trei referate (*Die älteren Landarbeiterkaten in Mecklenburg*, de Karl Baumgarten ; *Wohnbauten in den Glasshütten des Schwarzwaldes zwischen 1600 und 1900* de Hermann Schilli, *Formen und Entwicklung des Bergmannshauses von den Anfängen bis zur Gegenwart*, de Irmgard Lange) privesc casa unei anumite pături sociale, respectiv a unei grupe profesionale, fie în evoluția ei social-istorică (K. Baumgarten), fie mai mult descriptiv-fenomenologic sau funcțional.

Walter Sage relevă rădăcini populare-țărănești „caselor burgheze" (*Einflüsse auf die Herausbildung bürgerlicher Haustypen*), precum și influența așezărilor orășenești asupra casei țărănești.

Ultimul referat al secției, al lui Gero von Schönfeldt, aduce considerații privind probleme actuale de arhitectură rurală. Casa văzută ca rezultat al muncii a stat și pînă acum în atenția cercetării, mai nouă este preocuparea pentru casa privită în raport cu munca acelora care o locuiesc. Aceste două laturi ar fi, după conducătorul secției, Bruno Schier, cele două unghiuri de vedere posibile în cadrul temei „Muncă și casă". Desigur are dreptate și cînd face apel la cercetători de a nu abandona cercetarea faptică, descriptivistă, deoarece în ritmul actual al transformărilor (în R.F.G. sînt transformate sau dărîmate zilnic aproape o sută de case vechi) numai această metodă poate asigura baza suficient de largă pentru o cercetare viitoare.

II. Pentru secțiunea a doua (cercetarea uneltelor de muncă, p. 97—153), prezentă la congres cu 5 referate, tema congresului nu a impus o direcție nouă în investigație ; privind uneltele în legătură cu finalitatea lor, tema muncii a fost prezentă și în cercetarea anterioară congresului.

Ca urmare, comunicările nu s-au referit în primul rînd la reliefarea acestui raport firesc, ci au pus în discuție însăși metodologia cercetărilor și coordonarea ei în diferite domenii și instituții de cercetare.

Remarcăm în primul rînd rezultatele obținute în inventarierea, arhivarea științifică a colecțiilor de unelte agrare din R.D.G., prezentate de Wolfgang Jacobeit (*Die Inventarisation bäuerlicher Arbeitsgeräte*).

Deosebit de utilă e comunicarea lui Reinhardt Peesch : *Zur Tradierung von Gerät und Arbeitserfahrung.* Plecînd de la exemplul concret al confecționării uneltelor pescărești, demonstrează că unealta de muncă este obiectivarea experienței de muncă transmise prin tradiție, care însă se reduce treptat în cursul industrializării progresive.

III. Secția a treia, cercetarea artei populare (p. 155—205), prezintă patru referate cu o tematică mai puțin unitară. Atît raportul conducătorului grupei de lucru (Torsten Gebhard), cît și primele referate (Gislind M. Ritz, *Feiertagsarbeit*) subliniază raportul mijlocit dintre arta populară și muncă ; se consideră că activitatea artistică se desfășoară dincolo de strictul necesar, dincolo de munca propriu-zisă.

Alte comunicări se ocupă de producătorii de miniaturi grafice religioase și de mobile primitive, pe cînd Manfred Bachmann aduce în discuție problema reflectării mineritului în sculpturile în lemn din Munții Metalici saxoni.

Raportul lui Torsten Gebhard reliefează că în cercetarea artei populare, de către specialiștii germani, nu s-a ajuns încă la cristalizarea unor metode specifice de lucru (p. 158) ; dacă o parte dintre specialiști cercetează arta populară cu metodele artei culte, se preconizează totuşi, în principiu, cercetarea artei populare din punct de vedere funcţional, în determinarea ei socială — orientare imprimată de Ad. Spamer.

IV. Cercetarea etnologică a limbii (p. 208—249) are bogate tradiţii în lumea specialiştilor din Germania. La congres, această secţie a prezentat cinci comunicări, prima (a lui Hugo Steger) introducînd în problematică, celelalte patru tratînd domenii mai speciale (limba navigatorilor de pe Elba — G. Kettmann, limba muncitorilor forestieri — K. Kehr, limba alchimiştilor — E. Ploss şi limba muncii în marea inteprindere industrială — D. Möhn). Profilul special al muncii secţiei derivă din necesitatea aplicării metodelor de cercetare strict lingvistice, alături de cele ale cercetării sociologice şi antropologice, îmbinată cu necesitatea — generală pentru etnologie — de a întregi sursele istorice prin cercetări exhaustive pe teren, un teren în care se produc schimbări vertiginoase în condiţiile industrializării.

V. O imagine destul de unitară o prezintă cele cinci comunicări referitoare la cercetarea naraţiunii populare (p. 251—302). Lutz Röhrich, conducătorul colectivului de lucru, prezintă pe lîngă raport şi o comunicare introductivă. Elfriede Moser-Rath urmăreşte cu migală diferitele modalităţi de apariţie a temei muncii în speciile naraţiunii populare. Tot pe baza materialului tipărit, Herbert Weisser discută raportul faţă de muncă al slugilor, zilierilor şi muncitorilor agricoli, cum se oglindeşte în legendă (*Das Verhältnis zur Arbeit bei der unterbäuerlichen Schicht in der deutschen Volkssage*). Mai mult legate de cercetarea de teren sînt comunicarea lui K. Haiding, *Das Erzählen bei der Arbeit und die Arbeitsgruppe als Ort des Erzählung*, şi, în mai mică măsură, cea a lui S. Neumann, *Arbeitserinnerungen als Erzählinhalt*. Dacă prima dintre ele se ocupă mai mult de practica povestitului, de comunităţile şi ocaziile povestitului, cea de-a doua aduce în discuţie o grupare din sfera netradiţională a speciilor prozei, şi anume cea a întîmplării ieşite din comun care persistă ca temă de naraţiune.

VI. Tema centrală „munca" se dovedeşte a fi fructuoasă şi pentru cercetarea cîntecului, a muzicii şi a dansului popular (p. 302—342).

Referatul teoretic al lui W. Suppan scoate în relief trei posibilităţi de legături între muzică şi muncă : 1. Muzica — stimulent în sens psihologic-magic ; 2. Muzica serveşte la organizarea desfăşurării muncii sau drept mijloc de comunicare ; 3. Muzica uşurează munca şi scurtează timpul de muncă. Spre deosebire de adepţii teoriei obîrşiei cîntecului din cîntecul de muncă (Bücher, Naumann, Lauffer), Suppan susţine noi rezultate ale etnomuzicologiei, care relevă că ritmul muncii se uneşte cu ritmicitatea cîntecului abia pe o treaptă superioară a culturii.

E. Klausen a vorbit despre folosirea actuală a cîntecului în procesul de producţie (prin programe speciale „Muzak" contractate de întreprinderi pentru întîrzierea oboselii şi crearea unui tonus favorabil muncii). A. Anderluh discută formele cîntecului la muncă pe baza unor exemple din Alpi. E. Stockmann prezintă importanţa şi semnificaţia, folosirea şi funcţia instrumentelor muzicale populare în munca poporului ca fiind dependente de formele respective de muncă şi economie.

VII. Seria obiceiurilor legate indisolubil de muncă aparţine atît sferei agrare, cît şi celei meşteşugăreşti. Complexitatea raporturilor psihologice, juridice, sociale, între muncă şi obiceiuri, a ieşit la iveală atît în cele patru referate prezentate la congres, cît şi în raportul lui J. Dünninger, conducătorul secţiei. Referatul lui F. Sieber prezintă teoretic aceste raporturi, iar referatele care cercetează în amănunt un domeniu limitat (Karl S. Kramer, *Arbeitsanfang und -abschluss als Kernelement des Brauchtums* ; Ingeborg Weber-Kellermann, *Arbeitsbräuche und Arbeitsfeste der Drescher* ; Wilhelm Arens, *Funktion und Sozialkraft des Handwerksgrusses*) constituie contribuţii valoroase la metodologia modernă a cercetării obiceiurilor, care nu mai vizează genealogia obiceiurilor, ci interpretarea lor ca expresie a conexiunii între forme ale obiceiurilor şi executanţi — grupe de muncitori în condiţionarea ei istorică, socială şi economică. În condiţiile separării progresive a complexului muncii de complexul vieţii familiale, orientarea asupra grupului executant al obiceiurilor permite o cercetare mai fructuoasă, prin elucidarea sensului pe care îl are munca în complexul vieţii lor.

VIII. Ultima secţie, în fine, se ocupă de aşa-zisa „ostdeutsche Volkskunde" (p. 375—398). E vorba despre etnologia etniilor germane de la răsăritul hotarelor Germaniei. S-au prezentat doar două referate, unul de natură mai generală (H. Schwedt, *Arbeit und soziale Integration*) şi o cercetare mai amănunţită a zonei Ruhr din punctul de vedere al imigrărilor pînă în 1945 (F. Krins).

În prima se discută factorii care înlesnesc, respectiv frînează integrarea unor grupuri, indivizi imigraţi în sînul autohtonilor : integrarea lor socială se face mai rapid decît cea etnică şi culturală. În decursul cîtorva generaţii, demonstează apoi referatul lui Krins, grupurile imigrate îşi pierd aproape întreg specificul, cultivat iniţial cu multă insistenţă. Problema adaptării unor grupuri într-o nouă condiţie este însă mult complicată de înseşi transformările rapide, dezintegrarea progresivă în care se află comunităţile autohtone în condiţiile industrializării. Cercetarea etnologică propriu-zisă, în acest domeniu, depinde desigur în şi mai mare măsură decît în condiţia continuităţii tradiţiei de pregătirea terenului prin studii sociologice.

Judecînd volumul în ansamblu, trebuie sublinată încă o dată utilitatea coordonării lucrărilor congresului în cadrul temei generale a muncii. Ea s-a dovedit a fi fructuoasă mai ales pentru investigaţii care văd omul în spatele tuturor manifestărilor de ordin etnograficfolcloric, ca de altfel şi pentru domenii în care nu se cercetase încă în această direcţie — cum ar fi naraţiunea populară. A ieşit de asemenea la iveală necesitatea elaborării unor metode moderne, unitare, de cercetare şi arhivare, mai ales în domeniul artei populare, a cercetării aşezărilor şi a casei. Valoarea unor asemenea comunicări este însă cu atît mai mare cu cît sintetizează cercetări de amănunt, oferind un bogat material comparativ, cum ar fi în lucrarea lui W. Haarnagel şi altele din domeniul arhitecturii populare, cîteva din domeniul obiceiurilor. Sugestii utile conţin şi consideraţiile teoretice ale lui G. Heilfurth, R. Peesch, W. Suppan, F. Sieber; iar indicaţii valoroase metodice le aflăm la W. Hensen, W. Jakobeit.

Mai trebuie subliniată strădania editorilor, G. Heilfurth şi în special Ingeborg Weber-Kellermann, de a înlesni munca cu volumul de faţă, prin adăugarea indicilor de persoane, probleme şi localităţi, de la sfîrşit, care reprezintă totodată o sinteză a problemelor aduse în discuţia Congresului german de etnologie din Marburg-Lahn, 1965.

Hanni Markel

BÉLA BARTÓK, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile—Nachdrucke — III—Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*. Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1967.

În seria *Ethnomusikologische Schriften Faksimile — Nachdrucke*, sub îngrijirea muzicologului belgian Denis Dille, au apărut la Budapesta — într-o prezentare grafică deosebit de frumoasă — trei volume de culegeri de muzică populară ale lui Bartók : I. *Das ungarische Volkslied*, II. *Die Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, III. *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar* şi se anunţă al patrulea volum — *Die Melodien der rumänischen Colinde.*

Între aceste patru lucrări muzicologice, *Cîntecele din Bihor* reprezintă prima culegere sistematică de muzică populară românească, prima publicaţie de material românesc, prima lucrare de muzicologie modernă.

În cuvîntul editorului, D. Dille urmăreşte evoluţia lui Bartók ca folclorist, de la trezirea interesului pentru cîntecul popular românesc, de la primele notări ocazionale — datate octombrie 1908 — la o cercetare sistematică, iulie 1909, care se finalizează prin editarea colecţiei de

Cîntece poporale româneşti din Comitatul Bihor, de către Academia Română, în 1913, în seria de culegeri şi studii „Din viaţa poporului român". Referitor la amănuntele publicării colecţiei, Dille redă corespondenţa inedită dintre Bartók şi Kiriac, purtată între 1910—1912, precum şi o scrisoare a celui dintîi din care ne dăm seama de concepţia sa asupra editării muzicii populare (8 decembrie 1911).

Dacă ediţia din 1913 ne apare astăzi, şi faţă de lucrările muzicologice ulterioare ale eminentului folclorist, lacunară prin lipsa indicaţiilor metronomice, a menţionării informatorilor şi datei culegerii, prin criteriul de organizare neesenţial, a doua ediţie, prin facsimile, ne lasă posibilitatea să urmărim scrupulozitatea cu care Bartók, dîndu-şi singur seama de aceste neajunsuri, le-a completat pe exemplarul său, retranscriind întreg materialul într-o manieră care întrece orice precedent, folosind toate posibilităţile oferite de notaţia muzicală, atingînd limita cu domeniul formării sunetelor.

Dille deosebeşte trei faze de corectură[1], eşalonate între anii 1920 şi 1930. Compararea stadiilor diferite, în transcrierea melodiilor, ne introduce în evoluţia concepţiei şi metodei de lucru a lui Bartók. Socotind volumul *Muzica populară a românilor din Maramureş* — gradul mijlociu, iar *Melodiile colindelor româneşti* — gradul superior, facsimilele reprezintă — după aprecierea lui Dille — toate cele trei faze, după cum urmează : partea tipărită prima fază, corecturile manuscrise faza a doua, cu excepţia acelora făcute cu cerneală albastră care aparţin fazei a treia.

Dacă în notarea textelor nu a atins aceeaşi perfecţiune pe motivul că nivelul la care le urmărea era de competenţa unui dialectolog, Bartók a fost totuşi primul care a definit particularităţile versului popular românesc, stabilind numărul de silabe, lipsa strofei, completarea versurilor, raportul vers-melodie.

La sfîrşitul volumului, urmînd imediat facsimilelor, editorul şi-a orînduit în trei capitole traducerile, observaţiile şi indicii. Prima pagină a acestei părţi o ocupă harta localităţilor bihorene cercetate de Bartók şi întocmite de fiul său — Béla Bartók ; urmează traducerile, prefaţa, explicarea semnelor şi textele (acestea din urmă în traducerea doamnei M. Kenyeresy, revăzute de G. Habenicht). Capitolul de completări şi îndreptări începe cu *Observaţii generale*, în care Dille explică modul de organizare al adnotărilor care urmează : corecturile manuscrise ale lui Bartók, corecturile la lista de greşeli cuprinsă în volum, traducerea notelor tipărite, a notelor de subsol şi, în final, observaţiile editorului.

1. Notele la partea de texte aparţin lui Dille şi se referă la prefaţa din limba franceză care nu a fost corectată de Bartók.

2. Observaţiile la textul muzical conţin traducerea tuturor indicaţiilor manuscrise aflate în facsimile.

3. În glosar, traduce cuvintele mai des întîlnite din corectura manuscrisă a lui Bartók, cele româneşti din notele tipărite, cuvintele folosite în lista alfabetică a localităţilor întocmită de Bartók şi expresiile informatorilor.

Ultimul capitol al volumului îl formează indicii — alcătuiţi de Dille :

— indicele alfabetic al textelor ;

— indicele melodiilor vocale fără text ;

— indicele melodiilor instrumentale ;

— indicele alfabetic al localităţilor şi interpreţilor, cu apendicele — note la indicele alfabetic al localităţilor şi interpreţilor :

— indicele imprimărilor pe cilindri.

---

[1] Este vorba de corecturile făcute cu scopul reeditării materialului într-un volum, care să cuprindă toate culegerile sale de muzică populară românească dintre 1908 şi 1918 — cu excepţia volumului *Muzica populară a românilor din Maramureş* şi *Melodiile colindelor româneşti* — , volum cu 1431 de melodii vocale şi 1113 melodii instrumentale.

Rigurozităţii autorului, în prezentarea şi explicarea materialului muzical românesc, i se alătură scrupulozitatea editorului în pătrunderea intenţiilor acestuia pînă la cea mai fină nuanţă, pentru a concura la realizarea unui valoros volum de etnomuzicologie modernă, un document asupra metodei şi principiilor ştiinţifice generale de culegere şi analiză a creaţiei muzicale populare ; dincolo de neîndemînările şi insuficienţele inerente începutului, facsimilele întrevăd deosebitele virtuţi ale operei de mai tîrziu, care a însemnat o importantă contribuţie la dezvoltarea etnomuzicologiei româneşti.

Lucia Dubău

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p.+16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (cu studiu introductiv, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 5, p. 377—452, Bucureşti, 1968

I.P.I. — c. 5678

43.407

Lei 12.—

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI **Nr. 6**

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — ; F. F. 49, — ; DM 40,—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135 Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

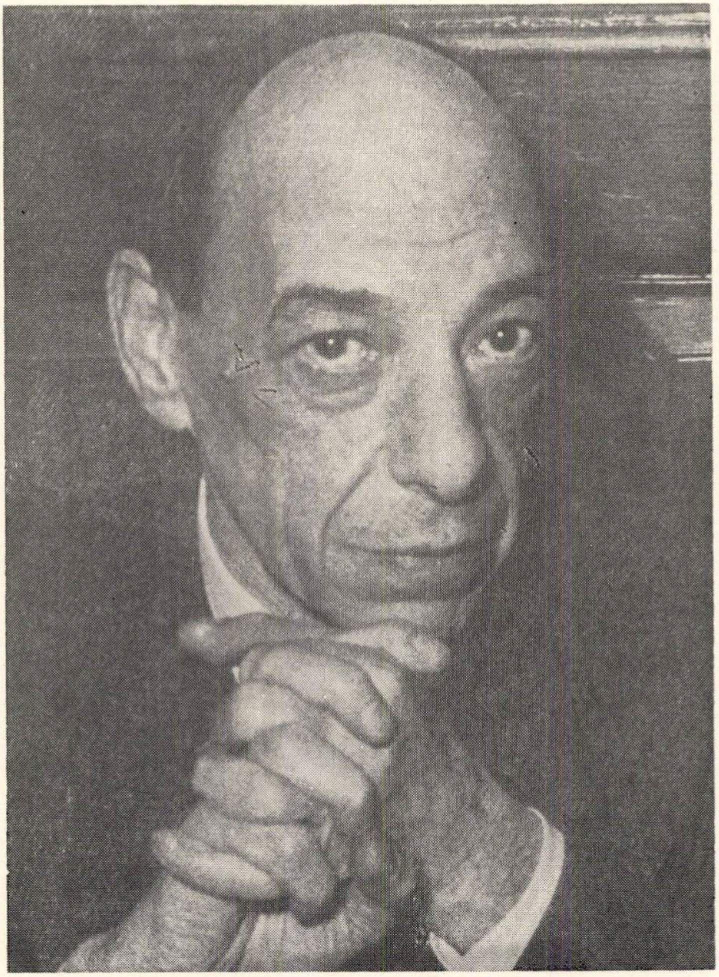
ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

Închinăm acest volum memoriei

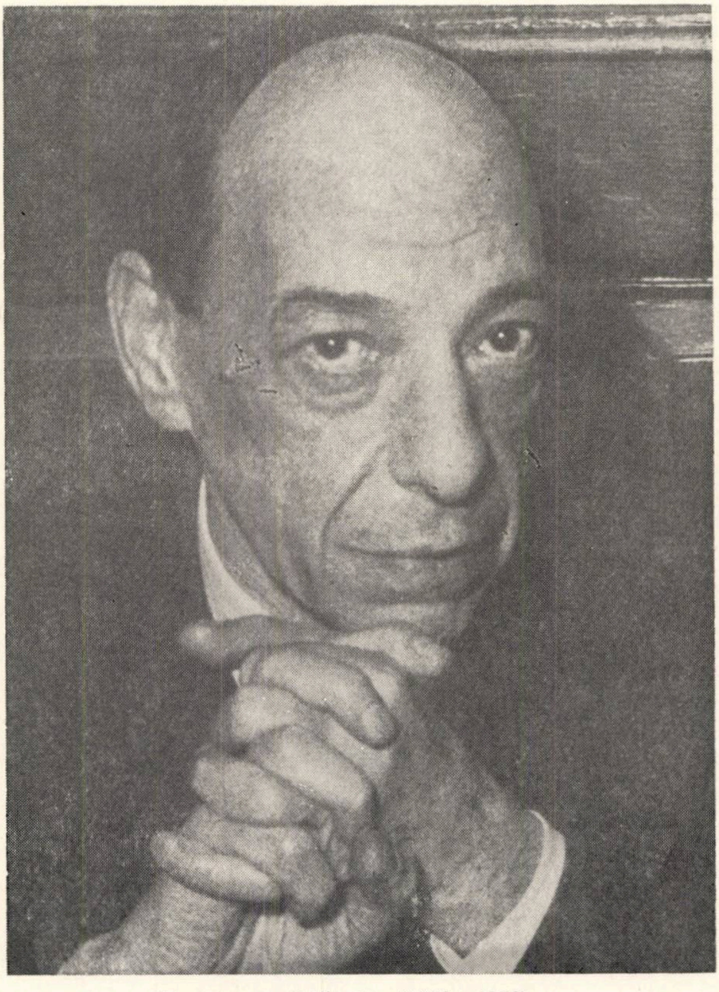
lui

CONSTANTIN BRĂILOIU,

de la a cărui moarte se împlinesc zece ani.



CONSTANTIN BRĂILOIU (1893—1958).



Constantin Brăiloiu (1893—1958).

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 1968 Nr. 6

SUMAR

STUDII

Pag.

TIBERIU ALEXANDRU — Constantin Brăiloiu (1893—1958) 457

GHEORGHE CIOBANU — Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal 481

LUCILIA GEORGESCU — Constantin Brăiloiu, întemeietor şi conducător al „Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români" 487

NICOLAE RĂDULESCU — Constantin Brăiloiu şi cercetarea comparativă a folclorului muzical 503

FLORICA LORINŢ — Obiceiuri de la naştere din Oltenia de nord 517

NAGY OLGA — Concretizări de timp şi spaţiu în basmele din Valea Gurghiului 531

MATERIALE

GEORGE MARCU — Un sistem identic de execuţie polifonică a cîntecelor populare, întîlnit la unele popoare din Peninsula Balcanică 545

Rev. etn. folc., Tom 13, nr. 6, p. 453—554 Bucureşti, 1968

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 1968 N° 6

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

TIBERIU ALEXANDRU — Constantin Brăiloiu (1893—1958) 457

GHEORGHE CIOBANU — L'apport de Constantin Brăiloiu à l'élargissement du concept de système tonal 481

LUCILIA GEORGESCU — Constantin Brăiloiu, fondateur et chef des « Archives de folklore de la Société des compositeurs roumains » 487

NICOLAE RĂDULESCU — Constantin Brăiloiu et la recherche comparative du folklore musical 503

FLORICA LORINȚ — Coutumes rattachées à la naissance en Olténie du nord. . 517

NAGY OLGA — Représentations concrètes du temps et de l'espace dans les contes de la Vallée du Gurghiu 531

MATÉRIAUX

GEORGE MARCU — Un système identique d'exécution polyphonique chez plusieurs peuples de la Péninsule Balkanique 545

Rev. ethn. folk., T. 13, n°. 6, p. 453—554 Bucarest, 1968

CONSTANTIN BRĂILOIU
(1893—1958)

TIBERIU ALEXANDRU

Se împlinesc anul acesta zece ani de cînd marele muzician român, compozitor, pedagog, muzicolog și etnomuzicolog s-a săvîrșit din viață. S-a născut în București la 13/26 august 1893. A început să învețe muzica de la vîrsta de opt ani. Studiile și le-a făcut la București, Viena, Vevey[1] și Lausanne (1901—1912), apoi la Paris (1912—1914). Din timpul șederii la Viena, unde l-a avut coleg pe Clemens Krauss[2], a păstrat vie amintirea lui Gustav Mahler, pe care-l întîlnea în fiecare dimineață, pe cînd se ducea la Operă să dirijeze. Școlarul avea pe atunci 14 ani. La Lausanne, unde a frecventat Institutul Thélin (1909—1912), l-a cunoscut pe Ernest Ansermet, de care s-a legat printr-o strînsă și statornică prietenie. La Paris a studiat compoziția cu André Gedalge, pe atunci profesor la Conservator. Între colegii săi se aflau Arthur Honegger și Darius Milhaud. În casa profesorului l-a cunoscut pe Maurice Ravel[3].

Din bun început Brăiloiu vădește un real talent componistic. I se editează două lucrări la Lausanne : *Carillon des abeilles*, piese pentru pian pentru copii (Foetisch frères, 1911), și *Trois danses*, pentru pian (idem, 1911—1913), și trei la Paris : *5 Rondes à danser au soleil*, o compoziție din 1911 pentru pian (Grus, 1913), *Trois Poèmes arabes*, pentru voce, pian, vioară și violoncel, compuse în 1912 (Mathot, 1913), și *Amours d'Acis le Berger*, cinci piese pentru pian, compuse în 1913 (Mathot, 1915). Critica s-a grăbit să-l numere printre ,,compozitorii cu suflet de folclorist''[4].

În aceeași perioadă se înscriu începuturile sale de cronicar muzical. Încă elev al Institutului Thélin, a publicat în ,,la Vie musicale'' din Lausanne vreo zece articole (1911—1912)[5]. Era în vîrstă de 19 ani.

---

[1] Localitate indicată în necrologul : *In memoriam*, publicat în *Les Colloques de Wégimont*, III, 1956, ,,Ethnomusicologie", II, Paris, ,,Les Belles Lettres," 1960, p. 7.

[2] Cella Delavrancea, *Despre Constantin Brăiloiu*, amintiri comunicate la ,,Sesiunea omagială cu ocazia comemorării a 10 ani de la moartea lui Constantin Brăiloiu", din cadrul ,,Lucrărilor celei de-a III-a sesiuni științifice a cadrelor didactice a Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din București", 20.V. 1968.

[3] André Schaeffner, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în ,,Revue de musicologie", vol. XLIII (Juillet 1959), Paris, Société française de musicologie, p. 3.

[4] *Ibidem*, p. 3—4 și 26—27.

[5] *Ibidem*, p. 4 și 14.

Primăvara lui 1914 îl găsește în țară, pe care nu o va mai părăsi pînă în toamna lui 1943, decît cînd și cînd, pentru scurte călătorii în legătură cu profesiunea sa.

Cei care îl cunosc sînt fascinați de ascuțimea și profunzimea spiritului său, de inteligența sa tulburătoare, de verva discuțiilor pe care le purta, de privirea lui răscolitoare: ,,ochii foarte mari scrutau pe asupra, în depărtare, parcă așeza în spațiu pe cel cu care vorbea, îl dezarma de minciuni convenționale, îl judeca și uneori îl îndepărta de atenția lui pentru totdeauna, cu o duritate neașteptată, pentru că decepția îl smulsese dureros din obișnuita lui blîndețe'' — își amintește profesoara emerită Cella Delavrancea, fiica scriitorului Barbu Șt. Delavrancea[6].

C. Brăiloiu continuă să compună: o lucrare scrisă pentru voce și pian în 1916, *Deux petits poèmes de Jean Moréas*, apare la Geneva (Henn, 1919), iar *Cinci cîntece de leagăn pentru voce înaltă și cvintet de coarde*, din 1915, vede lumina tiparului la București, peste aproape un pătrar de veac (Fundația pentru literatură și artă ,,Regele Carol II'', 1939) [7]. Pe măsură ce s-a dăruit culegerii și studierii folclorului, compozițiile se răresc, dedicîndu-se și ele muzicii populare. Au fost editate, la București, de către Societatea compozitorilor români cîteva caiete cu armonizări pentru voce și pian: *Patru cîntece populare românești* [1928], *Spitalul amorului*, cîntece populare culese de Anton Pann, transcrise din notație psaltică de maestrul Ioan Chirescu [1933], și *Șeapte cîntece populare* [1934]. Au mai văzut lumina tiparului: *Cîntec de nuntă* (1943), pentru cor mixt [8], și cîteva armonizări pentru voci egale, în cuprinsul volumului *Coruri și cîntece pentru tineretul școlar, extrașcolar și premilitar* (1943) [9].

Compozițiile sale au fost bine primite atît de specialiști, cît și de către marele public. Subliniem îndeobște cîntecele populare — selecționate cu un gust fără greș — armonizate pentru voce și pian, în care acompaniamentul pianului, realizat cu priceperea specialistului și cu măiestria artistului, păstrează atmosfera ,,țiiturilor'' ritmico-armonice ale lăutarilor, pe care i-a întîlnit și i-a studiat în decursul peregrinărilor sale folclorice. ,,Ar fi putut face carieră de compozitor'' — scrie dl. André Schaeffner [10]. ,,Cu părere de rău a părăsit compoziția. Ultimele [11] lucrări editate, și care nu sînt decît armonizări... de melodii populare românești ... îl arată egalul unui Bartók sau unui Ravel'' [12].

C. Brăiloiu s-a gîndit adesea la organizarea compozitorilor într-o asociație cu caracter profesional. Maestrul Mihail G. Andricu, care l-a cunoscut pe Brăiloiu în toamna anului 1919, povestește că încă pe atunci acesta ,,își împărtășea vechea lui dorință de a constitui o societate a compozitorilor români". Au discutat posibilitățile înfăptuirii acestui deziderat și au redactat împreună un prim proiect de statut. *Societatea compozitorilor români* a luat ființă cu un an mai tîrziu, iar Const. Brăiloiu poate fi considerat, pe bună dreptate, ,,adevăratul ei părinte"[13].

---

[6] Cella Delavrancea, comunicarea citată, din care mai reținem cele ce urmează: ,,Spiritul lui de observație era așa de just, că-i uitai vîrsta tinerească. Uneori îi spuneam:

— Cînd te-ai născut erai de 30 de ani.

Tata îl iubea, îl tachina și îl poreclise « Monsieur Toto », discutînd cu el ca și cum ar fi discutat cu un bătrîn filosof. Sensibilitatea lui era excesivă, și pentru că era bolnăvicios, și pentru că firea lui îl apleca spre scepticism și melancolie''.

[7] A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 27.

[8] Editat de Societatea compozitorilor români.

[9] București, Subsecretariatul de Stat al Educației Extrașcolare.

[10] *Lucr. cit.*, p. 7.

[11] Dl. A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 7, scrie: ,,Les deux dernières œuvres...'', deoarece nu cunoștea caietul *Spitalul amorului*.

[12] *Ibidem.*

Cu mijloace puține, luptînd cu tot soiul de greutăți, Societatea compozitorilor români, sub dinamica conducere a lui Brăiloiu, a jucat un rol hotărîtor în promovarea creației românești. Din capul locului ,,asociația scriitorilor de note" nu a rămas un teren neutru, un organism izolat, ferit de zbuciumul obștesc, ci a căutat, dimpotrivă, ca din ,,faptele ei să vorbească lămurit credința în putința de înnoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia patriei". Pentru acest motiv ,,statutul poruncește ca lucrările «cu caracter românesc» să fie cele dintîi cîntate și tipărite, de aceea au fost puse sub ochii creatorilor culegeri de cîntece populare". De aici grija ,,de a strînge sub același acoperiș toate activitățile muzicale și în jurul aceluiași gînd pe toți slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al acelora ce-l tălmăcesc prin arta lor"[14].

Militînd pentru o artă originală, crescută organic din creația artistică a poporului, Const. Brăiloiu a pus bazele unei întinse acțiuni de culegere a folclorului, mai întîi prin instituirea unui premiu menit să stimuleze colecționarea muzicii populare (1925), iar apoi prin fondarea unui centru modern de cercetări științifice (1928). Despre activitatea sa de etnomuzicolog — cea mai importantă dintre toate — va veni vorba mai pe larg.

Cu începere din toamna anului 1924, Societatea compozitorilor români își deschide seria concertelor de muzică românească. Amănunt demn de reținut : cel dintîi concert este un ,,Festival Béla Bartók". ,,Societatea compozitorilor români a socotit dintru început pe Bartók ca pe unul dintre membrii săi și i-a închinat cel dintîi concert al său, dat cu concursul lui Bartók însuși și al lui Enescu"[15]. După o cuvîntare a lui Brăiloiu, s-au cîntat patru compoziții de Bartók, dintre care două în primă audiție (20 octombrie 1924)[16]. Cu acest prilej s-au înfiripat începuturile strînsei prietenii de mai tîrziu dintre cei doi muzicieni-folcloriști : Constantin Brăiloiu și Béla Bartók. S-au întîlnit în mai multe rînduri (ultima dată în 1937 ?) și au purtat o întinsă și interesantă corespondență. Au avut, în toate împrejurările, cuvinte de caldă prețuire unul pentru celălalt.

Între concerte remarcăm (la 5 aprilie 1930) un spectacol de dans românesc, dat de Floria Capsali cu școala sa de balet, pe muzică de compozitori români. Scopul mărturisit al acestui spectacol este să atragă luarea aminte ,,asupra problemei de tot necercetate a unui dans artistic românesc, întemeiat pe elementele coregrafiei populare"[17].

---

[13] Mihail G. Andricu, *Cîteva amintiri*, text pregătit spre a fi citit în cadrul Sesiunii omagiale pomenită mai sus (v. nota 2). Textul dactilografiat se află în dosarul comunicărilor, păstrat de Conservatorul ,,C. Porumbescu".

[14] *Zece ani de muncă*, în volumul omagial *Societatea compozitorilor români... 1920—1930* [București, Societatea compozitorilor români, 1931], p. 22. Pe ultima filă scrie : ,,Cuprinsul acestei broșuri a fost îngrijit de Const. Brăiloiu". De fapt mai toate materialele publicate în cele 95 de pagini ale lucrării au fost elaborate de el.

[15] *Societatea compozitorilor români*, lucr. cit., p. 8.

[16] *Ibidem*, p. 24.

[17] *Ibidem*, p. 21 și 47.

Din anul 1925 încep tipăriturile. ,,Fie că muzica nu a ajuns pînă azi una din nevoile orăşanului nostru cult, fie că viaţa noastră muzicală nu şi-a aflat încă organizarea deplină, fie că iubitorii noştri de muzică şi-au îndreptat în trecut privirea numai spre cele venite din străini, fapt este că nu putem deocamdată vorbi la noi de un tîrg al tipăriturilor muzicale'' [18]. Editurile existente, urmărind doar profitul, se mărgineau la tipărirea unor şlagăre şi romanţe lăutăreşti la modă. ,,Mai toată muzica de concert — muzica zisă « serioasă » — s-a tipărit pînă ieri ori cu ajutorul Statului, ori în străinătate, ori nu s-a tipărit de loc'' [19]. Acest gol l-a umplut, pe măsura posibilităţilor sale modeste, Societatea compozitorilor români. Editarea s-a făcut cu totul dezinteresat, societatea mulţumindu-se cu recuperarea spezelor, după care întreg beneficiul revenea creatorilor. S-a urmărit crearea unei antologii a şcoalei moderne româneşti. În alegerea manuscriselor, făcută de comitet, se ţinea seamă în primul rînd de calitatea lor artistică, ,,preferînd cele cu caracter românesc'', precum şi ,,cele scrise de autori încă inediţi''. S-a hotărît totodată tipărirea culegerilor şi studiilor valoroase de muzică populară [20].

Greutăţile materiale pe care le întîmpina Societatea compozitorilor români au început să se împuţineze, încetul cu încetul, după înfiinţarea unui birou pentru perceperea drepturilor de autor (1928). Compozitorii au renunţat cu bunăvoinţă la o parte din drepturile de autor ce li se cuveneau, spre a da viaţă activităţii culturale desfăşurate de Societate : organizarea concertelor, editarea muzicii româneşti şi culegerea folclorului muzical.

Constantin Brăiloiu a fost animatorul neostenit al Societăţii compozitorilor români. Îndrumător al vieţii muzicale, în multiplele ei aspecte, el a fost în permanenţă prezent în acţiunea de propăşire a muzicii în ţara noastră, călăuzind cu tenacitate pe compozitori spre o creaţie naţională, izvorîtă din geniul muzical al poporului [21]. Cu entuziasm şi cu dîrzenie şi-a pus ascuţişul condeiului în slujba acestui ideal. A început să scrie cu vervă în ,,Luptătorul'' (1920—1923) şi în alte periodice, continuînd activitatea de critic pe care a început-o în Elveţia. De astă dată se referă însă la viaţa muzicală a ţării sale. Critica muzicală a păşit prin el pe un făgaş riguros ştiinţific, depăşind nivelul de pînă atunci.

Activitatea de critic muzical a lui Brăiloiu este încă prea puţin cunoscută. Rămîne să se identifice articolele sale, apărute sub diferite pseudonime în numeroase publicaţii [22].

Numele său a apărut pentru prima dată într-o lucrare de muzicologie în 1924 : a scris nouă articole pentru dicţionarul muzicienilor contemporani de Eaglefield-Hull, preluat apoi de Alfred Einstein [23]. O valoroasă lucrare de muzicologie, deosebit de frumos scrisă, este *Patru muzicanți francezi : Fauré — Duparc — Debussy — Ravel* (1935) [24]. În introducere ni se spune că ea se înscrie într-o acțiune, începută încă din 1915, de a face ,,mai bine înțeleasă și mai mult iubită'' muzica franceză, într-o țară care ,,s-a hrănit aproape numai cu muzică germană''. Mai mult decît atît, ,,urmele marilor simfoniști germani nu ne îndrumă spre mult dorita muzică cultă românească'', deoarece ,,retorica simfonică este o haină nepotrivită fragedului cîntec popular''. Așadar ,,să ne căutăm cărarea departe de măreţele Walhalluri, locașurile unor zei străini'' [25]. Debussy, ,,cel mai de seamă compozitor al Franței moderne'' [26], l-a preocupat în mod deosebit. O minuțioasă analiză muzicologică dezvăluie rolul pe care pentatonismul l-a jucat în structura creației ilustrului muzician francez [27]. O conferință cu titlul *Claude Debussy (coup d'œil historique)*, ținută la Universitatea din Geneva (1948) [28], a fost publicată postum [29]. O conferință cu titlu asemănător : *Privire istorică asupra lui Debussy*, ilustrată de imprimări sonore, a rostit-o la Institutul francez din București, la împlinirea a 20 de ani de la moartea compozitorului (1938) [30].

---

[18] *Tipărirea muzicii româneşti*, în vol. *Societatea compozitorilor români*, lucr. cit., p. 53.

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem*, p. 57.

[21] Tiberiu Alexandru şi Harry Brauner, *Medalion Constantin Brăiloiu*, în cadrul emisiunii radiofonice ,,Mioriţa'' din 18 iunie 1968.

[22] După Viorel Cosma, C. Brăiloiu a scris sub iniţialele C.B. şi diferite pseudonime : ,,Menestrel'', ,,Interim'' ş.a. peste 200 de cronici, în periodicele ,,la Vie musicale'' (Lausanne, 1911—1912), ,,la Politique'' (Bucureşti, 1914), ,,l'Orient'', ,,le Progrès'', ,,Luptătorul'' (Bucureşti, 1920—1923), ,,Muzica'', ,,Ultima oră'' (1920), ,,Adevărul'', ,,Dimineaţa'', ,,Universul'', ,,Rampa'', ,,Almanahul ziarelor Adevărul şi Dimineaţa'', ,,Gîndirea'', ,,Muzică şi poezie'', ,,Revista Fundaţiilor Regale'', ,,Journal de Genève'' ş.a. Preocupările sale sînt multiple, îmbrăţişînd complexitatea vieţii muzicale româneşti : Filarmonica, Opera, Societatea compozitorilor români, învăţămîntul muzical etc. *Constantin Brăiloiu critic muzical*, comunicare în cadrul aceleiaşi sesiuni (v. nota 2), 21.V.1968.

În studiul *Les Écoles nationales* (1946 și 1960) [31], scris cu autoritatea îndoită a muzicologului și a etnomuzicologului, se îndreaptă spre izvoarele folclorice ale școlilor naționale de compoziție.

Militant activ pentru propășirea muzicii românești, C. Brăiloiu îndeplinește cu competență o seamă de însărcinări : membru în Consiliul de administrație al Operei Române (1929), membru al Comisiei pentru Arhiva Fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor (1932), membru al Comisiei pentru premiul muzical ,,Robert Cremer'' (1932), consilier al Fundației culturale regale ,,Principele Carol'' (1934), membru în Consiliul de administrație al Operei din Cluj (1934), membru în Comitetul de lectură al aceleiași Opere (1937), consilier tehnic în Ministerul Propagandei Naţionale (1940), membru (1940), apoi vicepreşedinte (1942) al Consiliului de administraţie al Casei compozitorilor, pictorilor şi sculptorilor de pe lîngă Ministerul Muncii, membru în Comitetul artistic al Societăţii ,,Carmen'', membru corespondent al Academiei Române etc [32].

---

[23] *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, Londra și Toronto, Dent, 1924, și versiunea germană a acestuia : *Das neue Musiklexikon*, Berlin, Max Hesse, 1926. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 5. De notat că articolul despre muzica populară i-a fost solicitat lui Bartók. Așijderea s-a petrecut și în *Zenei Lexikon*, scos de Bence Szabolcsi și Aladár Tóth, Budapesta, Győző Andor, II, 1931, la care Brăiloiu este colaborator : articolul despre muzica populară românească [Román népzene] este scris de Bartók.

[24] București, Fundația pentru literatură și artă ,,Regele Carol II''.

[25] Idem, p. 5.

[26] *Privire istorică asupra lui Debussy*, textul dactilografiat al unei conferințe pe care a ținut-o la Institutul francez din București (l'Institut Français des Hautes Ètudes en Roumanie), în anul 1938, păstrat în arhiva Institutului de etnografie și folclor.

[27] *Pentatonismes chez Debussy*, în *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapesta, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956, p. 385—426 (și extras) ; ediția a II-a, 1957, p. 375—416 ; ediția a III-a, în traducere engleză, 1959, p. 377—417. Publicat în vol. : Constantin Brăiloiu, *Opere I*. Traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Editura muzicală, 1967, p. 401—454.

[28] La 27 februarie 1948. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.

[29] *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy*, în ,,Revue de musicologie'', vol. XLVIII (iulie—decembrie 1962), p. 121—128. După Gheorghe Firca, *Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu*, în ,,Studii și cercetări de istoria artei'', seria Teatru — Muzică — Cinematografie, 12 (1965), nr. 2, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 123.

[30] V. nota 26.

[31] *Les Écoles nationales*, în *Les Musiciens célèbres*, Paris, Mazenod, 1946, p. 197—201 (A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 12) și, cu același titlu, în *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, II, ,,Encyclopédie de la Pléiade'', XVI, Paris, Gallimard, 1963, p. 661—672.

Însemnătate cu totul deosebită are activitatea didactică desfăşurată de Const. Brăiloiu. A fost numit în învăţămînt pe data de 1 septembrie 1923. A funcţionat fără întrerupere pînă în iunie 1948, ca titular al catedrei de istorie a muzicii, numită mai pe urmă ,,istoria muzicii şi folclor'' [33].

Pentru ilustrarea cursului de istorie a muzicii, Brăiloiu a întemeiat o discotecă, pe care a înzestrat-o cu înregistrări adunate cu mare osteneală, adesea pe speze proprii.

Cei care au avut parte să înveţe cu dînsul îşi amintesc de claritatea şi frumuseţea expunerilor, de vasta erudiţie a profesorului. Căuta totodată să dezvolte în studenţi pasiunea de cercetător. Pentru absolvire le cerea să elaboreze lucrări de muzicologie, după o tematică vastă, călăuzindu-le paşii cu sfaturi şi îndrumări folositoare. Nu arareori le împrumuta cărţi de specialitate din propria sa bibliotecă.

Pe de o parte dornic să împărtăşească studenţilor cele învăţate în decursul cercetărilor sale folclorice, iar pe de altă parte voind să crească cadre tinere de folclorişti, C. Brăiloiu cere la 20 august 1931 conducerii Conservatorului îngăduinţa să ţină, fără plată, un curs liber de folclor, cu începere din anul şcolar 1931/1932. Propunerea este discutată de Consiliul profesoral al secţiei pedagogice şi aprobată în unanimitate abia pe data de 14 aprilie 1932. În aceeaşi zi, direcţiunea şcolii cere Ministerului să dea cuvenita aprobare [34]. Nu ştim încă la ce dată a răspuns Ministerul şi cînd anume şi-a început Brăiloiu cursul (probabil cu începere din anul şcolar 1932/1933). Cursul de folclor a rămas multă vreme facultativ. El a devenit obligatoriu abia sub direcţiunea maestrului Mihail Jora (1941/1942?), catedra — cuprinsă într-o singură normă didactică — fiind botezată ad-hoc: ,,istoria muzicii şi folclor''.

Cursul de folclor, frecventat la început de un număr redus de studenţi, adunaţi însă de pasiunea comună pentru creaţia artistică a poporului, era deosebit de interesant. În locul unor expuneri savante ,,ex catedra'', profesorul a adoptat o metodă de discuţii libere, pe marginea unor exemple concrete, audiate şi analizate pe loc. Adesea se făceau în acest scop transcrieri pe tablă de pe discuri de patefon. Alteori aducea ţărani sau lăutari. Problemele teoretice care se iveau la tot pasul erau lămurite rînd pe rînd. Nu este de mirare că acest curs, aşteptat cu nerăbdare de la o săptămînă la alta, a devenit pentru unii din învăţăceii săi cel mai însemnat dintre toate. Aici s-au format o bună parte din colaboratorii săi de mai tîrziu [35].

---

[32] *Constantin N. Brăiloiu*, în *Anuarul pe 1941—1942*, publicat de Mihail Jora, Conservatorul regal de muzică şi artă dramatică din Bucureşti [1943], p. 90—94. Articolul a fost, după toate probabilităţile, redactat de Brăiloiu însuşi.

[33] După plecarea lui C. Brăiloiu în misiune peste hotare (22 noiembrie 1943), catedra a fost suplinită de Vasile Popovici (cursul de istorie a muzicii) şi de scriitorul acestor rînduri (cursul de folclor), pînă la finele anului şcolar 1947/ 1948, o dată cu desfiinţarea Conservatorului şi întemeierea Institutului de arte.

[34] Dan Smântânescu, *Date noi privitoare la activitatea ca profesor la Conservatorul de muzică din Bucureşti a lui Constantin Brăiloiu şi la moartea sa*, comunicare la Sesiunea amintită (v. nota 2), 21.V.1968.

Preocupările pedagogice ale lui C. Brăiloiu au depășit cadrul Conservatorului (al cărui prodirector devenise din august 1942). Între anii 1929—1935 funcționează ca rector și profesor la Academia de muzică religioasă a Sfintei Patriarhii Ortodoxe Române. Face parte din mai multe comisii de numire a profesorilor de muzică. Numit membru în Comisia pentru elaborarea programei analitice pentru muzică în învățămîntul secundar (1934), pășește la aplicarea practică a acesteia: în colaborare cu profesorul Ion Croitoru tipărește o serie de manuale de muzică pentru școlile secundare: *Manual de muzică*, cl. I-a (1935), cl. II-a (1936), cl. III-a (1937), cl. IV-a (1938) și un *Abecedar muzical* (1936) [36]. Adept al lui Kiriac, el își însușește crezul acestuia: ,,Cîntece românești în școală românească''. Primește din partea Ministerului Educației sarcina de a ține conferințe la cursurile de perfecționare a cadrelor didactice din învățămîntul primar (1939). Prezidează o comisie ministerială însărcinată cu editarea unei colecții de coruri pentru tineret [37].

C. Brăiloiu participă la primul Congres internațional de educație muzicală ținut la Praga (1936). Comunicarea sa expune succint contradicțiile dintre muzica satului românesc și principiile teoriei occidentale moderne. Pedagogia muzicală românească trebuie să învingă încetul cu încetul obstacolele care o separă de ideal. O comparare permanentă cu teoria apuseană va degaja teoria latentă a cîntecului popular [38]. Intervine prompt cînd o circulară ministerială nesocotește programa analitică din 1937, sesizînd cu ascuțitul său simț critic lipsurile izvorîte dintr-o insuficientă cunoaștere a realității cîntecului nostru popular. Nu orice creație populară poate fi folositoare în procesul de învățămînt, oricît de autentică ar fi. ,,Autenticul singur este un argument științific, nu un argument pedagogic''. Dată fiind varietatea regională a folclorului, pe de o parte, și tendința învățămîntului de stat spre unitar, pe de alta, se înțelege că alegerea melodiilor pentru scopuri didactice solicită multă pricepere. Cîntările cu caracter improvizatoric, bunăoară, vor fi ilustrate cu ajutorul gramofonului. Ar fi o aberație să se pretindă elevilor să cînte asemenea melodii, ori anume cîntări cu caracter strict local, necunoscut ținutului lor [39].

Problema folosirii cîntecului popular în scopuri didactice a continuat să-l preocupe și după ce a părăsit țara. La cea dintîi conferință a Consiliului internațional de muzică populară (IFMC), ținută la Bâle în septembrie 1948, a susținut o comunicare cu titlul : *La musique populaire dans l'enseignement musical*[40].

---

[35] Cf. Corneliu Mereș, *Pasiunea de folclorist a profesorului Constantin Brăiloiu* (*Evocare*), comunicare la Sesiunea amintită (v. nota 2), 21.V.1968.

[36] București, Editura Autorilor Asociați.

[37] Împreună cu compozitorul Vasile Popovici îngrijește tipărirea volumului *Coruri și cîntece pentru tineretul școlar, extrașcolar și premilitar*, lucr. cit. (v. nota 9). Anterior C. Brăiloiu a îngrijit publicarea postumă a culegerilor de cîntece și coruri pentru copii de D. G. Kiriac: *Cîntece și coruri școlare*, București, Socec, 1930 și *Cîntece și coruri pentru copii cu acompaniament de pian*, București, Societatea compozitorilor români [1931].

[38] Rezumatul comunicării, ilustrată în timpul expunerii cu înregistrări sonore din colecțiile Arhivei de folklore a Societății compozitorilor români, a fost publicat în volumul *L'Éducation musicale trait d'union entre les peuples. Rapports et discours sur l'éducation musicale dans les divers pays*, Praga, Orbis, 1937, p. 118—120.

[39] *Bocetul și ,,Hora lungă'' în liceu*, București, 1937, extras (îndreptat) din ziarul ,,Universul'' din 1 septembrie 1937.

Din noiembrie 1943 Constantin Brăiloiu ține un ciclu de conferințe în străinătate despre arta populară românească, întreprinzînd în același timp acțiuni de valorificare a folclorului, între care lucrările preliminare în vederea întemeierii unui centru internațional de studiere a muzicii populare. Este numit consilier tehnic — diurnist pe lîngă Legația României din Berna[41], post în care rămîne și după 23 August 1944.

Const. Brăiloiu se bucură deja de un înalt prestigiu în lumea de specialitate. La propunerea sa, călduros sprijinită de profesorul Eugène Pittard, directorul Muzeului de etnografie al orașului Geneva, iau ființă, pe lîngă Muzeu, pe data de 26 iunie 1944, *Les Archives internationales de musique populaire*. Brăiloiu este însărcinat cu organizarea.

Străduințele etnomuzicologilor de a crea un organism internațional destinat să înlesnească și să coordoneze eforturile comune în vederea culegerii, studierii și publicării muzicii populare au fost încununate de succes. Încă din 1928, Congresul internațional de arte populare din Praga a decis întemeierea unei instituții de acest fel. În anul următor, la Roma, Comisiunea internațională de arte populare a încredințat propunerea unui comitet de specialiști. Aceștia au hotărît, în cadrul celui de-al doilea Congres internațional de arte populare, ținut la Anvers în 1930, ca, înainte de toate, să se întocmească un inventar al resurselor existente : arhive, muzee, publicații, specialiști. Inventarul a fost întocmit de către Institutul internațional de cooperare intelectuală de pe lîngă fosta Ligă a Națiunilor și publicat în volumele *Musique et chanson populaire* (1934)[42] și *Folklore musical* (1939), prețioase surse de informare în acest domeniu[43].

Întemeierea Arhivelor internaționale de muzică populară a fost primită cu interes. Mai multe țări, între care și România, s-au grăbit să-i înzestreze biblioteca cu publicații și fonoteca cu înregistrări sonore. Țara noastră a întîmpinat nașterea Arhivelor cu un dar de preț : o bogată colecție de discuri, înregistrate de Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români[44]. Arhivele au fost recunoscute ulterior drept centru oficial internaţional şi integrate în CIAP (Comission internationale des arts populaires).

---

[40] A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.

[41] Cu nr. 29 345 din 13 mai 1944, publ. în „Monitorul oficial", nr. 136, partea I, iunie 1944, p. 4550.

[42] *Musique et chanson populaires*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, Cap. *Roumanie. Contributions des archives des phonogrammes (Ministère de l'Instruction, des Cultes et des Arts) et de la Société des compositeurs roumains*, p. 222—227.

[43] *Folklore musical. Répertoire international des collections et centres de documentation avec notices sur l'état actuel des recherches dans les différents pays et références bibliographiques*, Paris, Département d'art, d'archéologie et d'ethnologie, Institut international de coopération intellectuelle, 1939, Vezi cap. *Roumanie. Supplément communiqué par la Société des compositeurs roumains*, p. 330—332.

[44] Despre discurile românești dăruite Arhivelor vezi articolele lui C. Brăiloiu : *Les disques roumains des Archives internationales de musique populaire*, în „Les Musées de Genève", Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève, 3 (1946), nr. 1 (ianuarie), p. 3 și, cu același titlu, în nr. 2 (februarie), p. 3. Ele cuprind prețioase amănunte despre muzica populară românească, îndeobște despre cîntecele ceremoniale funebre și bocete.

Rostul Arhivelor internaţionale de muzică populară este să adune materiale folclorice din lumea întreagă: înregistrări sonore, notaţii, culegeri tipărite ş.a., în vederea studierii. Pentru clasarea lor, Brăiloiu a întocmit fişe speciale (pentru înregistrări, pentru notaţii), călăuzindu-se după fişele pe care le-a imprimat pentru arhiva din Bucureşti. Folclorul muzical din lumea întreagă urmează să fie popularizat prin publicaţii şi diferite manifestări publice: conferinţe, colocvii şi congrese[45].

În 1948 îl găsim pe C. Brăiloiu la Paris, lector, apoi conferenţiar la Centre National de la Recherche Scientifique, la recomandarea lui Mario Roques. Activează la Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme şi la Institut de musicologie de l'Université de Paris[46]. Este unul din fondatorii şi animatorii cercului internaţional de studii etnomuzicologice cunoscut sub numele ,,les Colloques de Wégimont'' (al cărui prim congres a avut loc în toamna anului 1954). A continuat să-şi asume direcţia Arhivelor internaţionale de muzică populară. În cursul uneia din călătoriile semestriale pe care le făcea la Geneva s-a săvîrşit din viaţă, la 20 decembrie 1958, fulgerat de o congestie cerebrală.

★

Din cele schiţate mai sus se poate desluşi, credem, aportul multilateral al lui Constantin Brăiloiu în slujba culturii româneşti. Dacă la începutul carierei a fost preocupat mai ales de compoziţie, muzicologie şi pedagogie muzicală, mai tîrziu s-a ocupat din ce în ce mai intens de folclor, sau, ca să folosim un termen de curînd împămîntenit, de etnomuzicologie. În ultima perioadă a vieţii, petrecută peste hotare, i s-a dăruit cu totul. Culegerea şi studierea folclorului muzical reprezintă, hotărît, partea cea mai importantă a operei lui Const. Brăiloiu.

După cum se ştie, cercetarea pe temeiuri riguros ştiinţifice a folclorului muzical românesc a început o dată cu întemeierea, în 1928, a *Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români*, creaţie a lui Const. Brăiloiu[47]. Sub înţeleapta sa conducere, printr-o muncă de teren susţinută şi plină de elan, fără ajutor oficial, aceasta a ajuns, în preajma izbucnirii ultimului război, una din cele mai însemnate fonduri de muzică populară din lume[48].

D. G. Kiriac este cel care a sădit în C. Brăiloiu dragostea pentru cîntecul nostru popular şi interesul pentru culegerea şi studierea lui. I-a împărtăşit experienţa pe care a dobîndit-o, între altele prin atenta studiere a culegerilor lui Béla Bartók. Culegerea bihoreană a acestuia [49] a fost editată de Academia Română pe temeiul recomandării sale. Cunoştea şi manuscrisul colecţiei maramureşene [50], precum şi pe cel al monografiei colindelor [51], amîndouă fiind plănuite să apară în România [52].

---

[45] Despre Arhive vezi: Const. Brăiloiu, *Les Archives internationales de musique populaire*, în ,,Les Musées de Genève'', Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève, 2 (1945), nr. 3 (martie), p. 3. De asemenea, de acelaşi, *Les Archives internationales de musique populaire*, în ,,Archives suisses d'anthropologie générale (Anthropologie, Archéologie, Ethnographie)'', Tome XII (1946), Genève, impr. Albert Kundig, 1947, p. 164—166 (şi extras).

[46] A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 5.

[47] Cf. Gottfried Habenicht, *Evoluţia metodei de cercetare a folclorului muzical*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', 11 (1966), nr. 3, p. 235—238.

[48] V. vol. *Folklore musical*, lucr. cit., p. 330—332. În lumina datelor publicate se poate constata fără echivoc însemnătatea cu totul deosebită a colecţiilor Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români.

Din însemnările rămase de pe urma lui D. G. Kiriac se pot desluşi concepţia sa despre folclor şi — strîns legată de ea — metoda de cercetare pe care a gîndit-o şi a aplicat-o în culegerile pe care le-a făcut [53]. C. Brăiloiu, preluînd moştenirea spirituală a maestrului său, socoteşte, pe bună dreptate, că prin colecţia sa de muzică populară ,,Kiriac a pus temelia cercetărilor ştiinţifice pe tărîmul folclorului muzical la noi'' [54].

În *Manifestul Societăţii compozitorilor români*, lansat cu prilejul celui dintîi concert de muzică românească simfonică (7.XII.1924), se spune, între altele : ,,Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru'' [55]. Iar în capitolul *Culegerea muzicii populare* din broşura festivă scoasă la capătul a două decenii de viaţă a Societăţii, citim : ,,Însufleţită de credinţa în viitorul unei muzici româneşti pătrunse de duhul cîntecului popular. Societatea compozitorilor români a rostit din clipa dintîi dorinţa de a vedea muzica populară culeasă cît mai grabnic de pe tot cuprinsul Ţării noi. Sarcina unei asemenea culegeri întrecînd pe atunci cu mult puterile sale, a îndemnat printr-un memoriu Puterile Publice să o ia asupra lor şi în aşteptarea unui viitor mai bun a instituit, spre îmbărbătarea culegătorilor, trei premii de folclor'' [56].

Memorii în vederea organizării unui centru de folclor au înaintat şi Kiriac, care cugeta la o ,,Societate de folclor'' pe lîngă Societatea compozitorilor, şi Brăiloiu, preluînd propunerile maestrului său drag, săvîrşit între timp din viaţă (11 ianuarie 1928). Întîmpinările înaintate Ministerului Artelor şi Academiei Române n-au dus la nici un rezultat practic [57]. În schimb concursurile au avut un răsunet deosebit. Cel dintîi (1925) a adus o zestre de 1374 de melodii cuprinse în șapte culegeri, iar al doilea (1928), datorită condițiilor mai grele, 850 (?) de melodii, acestea adunate de cinci culegători. Cu totul : 2224 de melodii din mai toate provinciile țării. O selecție de *Treizeci cîntece populare alese din culegerile premiate sau menționate cu prilejul concursului instituit de Societatea compozitorilor români în anul 1925* a fost publicată (1927) [58]. Este cea dintîi tipăritură din seria botezată mai tîrziu ,,Publicațiile Arhivei de folklore''.

---

[49] Béla Bartók, *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, Academia Română, 1913.

[50] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923.

[51] Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Viena, Universal Editon, 1935.

[52] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura muzicală, 1958, p. 14—16.

[53] Vezi : Vasile Popovici, *D. G. Kiriac şi muzica populară românească*, prefaţă la vol. D. G. Kiriac, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960, p. 3—12 ; G. Suliţeanu, *Cu prilejul apariţiei volumului* : *D. G. Kiriac ,,Cîntece populare româneşti''*, în ,,Revista de folclor'', 6 (1961), nr. 3—4, p. 82—93 ; Viorel Cosma, *Noi date asupra activităţii muzicale a lui D. G. Kiriac*, în ,,Muzica'', 16 (1966), nr. 3 (martie), p. 27—28 (*Militant pentru metode ştiinţifice în culegerea, publicarea şi studierea folclorului*) ; Gottfried Habenicht, *lucr. cit.*, p. 233—234 ; Adrian Vicol, *D. G. Kiriac — precursorul cercetării ştiinţifice a folclorului muzical românesc*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', 11 (1966), nr. 5—6, p. 489—504.

[54] *Societatea compozitorilor români*, lucr. cit., p. 10. V. şi C. Brăiloiu, *D. G. Kiriac artistul*, în vol. omagial *D. G. Kiriac, 1866—1928*, Bucureşti, Tip. ,,Bucovina'' [1932], p. 8—9. Brăiloiu a mai îngrijit publicarea următoarelor lucrări ale lui D. G. Kiriac : *Nouă cîntece populare româneşti*, pentru voce şi pian (1929) ; *Colinde şi cîntece de Crăciun*, pentru cor mixt ; *Liturghia Psaltică*, pentru cor mixt [1944]. De asemenea : Al. Vlahuţă, *Scrisori către Kiriac* (1935). Toate au apărut în Bucureşti, în editura Societăţii compozitorilor români. Brăiloiu a lucrat multă vreme la pregătirea pentru tipar a culegerii de cîntece populare a lui Kiriac.

[55] *Ibidem*, p. 3.

[56] *Ibidem*, p. 66.

[57] Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu întemeietor şi conducător al ,,Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români''*, comunicare la Sesiunea amintită (v. nota 2), 20.V.1968. La

Fundu-Moldovei (1928)

Activitatea de folclorist a lui C. Brăiloiu devine din ce în ce mai cunoscută. Academia Română îl solicită să îngrijească monografia lui G. Fira *Nunta în județul Vîlcea* (1928) [59] și să revadă partea muzicală a lucrării lui C. Rădulescu-Codin *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii-Mușcelului* (1929) [60], iar Dimitrie Gusti îl poftește să ia parte, ca specialist, la cercetarea monografică din vara anului 1928 a comunei bucovinene Fundu-Moldovei, întreprinsă, sub îndrumarea sa, de studenții în sociologie ai Universității din București, asistați de numeroși specialiști.

Contactul cu terenul, cercetarea obiectivă a realității alături de specialiști din diferite alte domenii, în frunte cu sociologul Henri H. Stahl — C. Brăiloiu a colaborat îndeaproape cu Mihai Pop, care a notat textele poetice ale cîntecelor culese —, au dus la cristalizarea concepției sale metodologice.

---

finele întîmpinării înaintate Academiei Române, C. Brăiloiu precizează : ,,Adaog că cele de mai sus nu sînt decît amănunțirea unui plan al maestrului Kiriac, plan schițat de el în anexata schiță de adresă întocmită pe vremuri pentru Ministerul Artelor''. Această schiță de întîmpinare a fost publicată de V. Cosma, *lucr. cit.*, p. 28.

[58] București, Societatea compozitorilor români. *Lămurirea* scrisă de C. Brăiloiu, p. 5—11, poartă data : decembrie 1926.

[59] *Cu raport-prefață de Constantin Brăiloiu*, București, Academia Română, 1928.

[60] București, Academia Română, 1929.

Trebuie spus că cercetarea din Fundu-Moldovei a fost anterioară „Arhivei de folklore" : înapoiat de pe teren, C. Brăiloiu înaintează Academiei Române memoriul amintit, datat 27 august 1928. Arhiva de fapt luase ființă prin însăși activitatea desfășurată. Un fonograf găsit, după îndelungate căutări, la un magazin de vechituri și o ladă cu cilindri de ceară, între care cei înregistrați la Fundu-Moldovei, erau întreaga ei zestre. „Sporind încetul cu încetul mijloacele Societății, a putut fi întemeiată în 1928 un așezămînt pentru strîngerea și studiul muzicii populare, o « arhivă »" [61]. Se va numi de aici înainte *Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români* și peste puțin va deveni vestită în lumea întreagă.

Drăguș (1929)

A doua campanie monografică are loc anul următor în comuna Drăguș (județul Brașov). Brăiloiu sosește întovărășit de un mănunchi de tineri colaboratori : Harry Brauner, Matei Socor și Achim Stoia. Alături de ei se află și de astă dată Mihai Pop, pentru partea literară a culegerii. Metoda de cercetare a folclorului muzical este pe deplin închegată. Cercetătorii au venit pe teren înarmați cu fișe pentru însemnarea datelor necesare despre piesele înregistrate și despre informatori, fișe pentru notarea textelor, foi de catalog etc. Fiecare știe ce anume are de făcut. Seară de seară au loc consfătuiri, uneori pînă tîrziu în noapte. Se pune la punct materialul cules, se discută cele descoperite, se pune la cale activitatea pentru a doua zi.

Campania monografică următoare a avut drept țel comuna Runcu (județul Gorj). Cercetările din vara anului 1930 scot la iveală o seamă din cele mai frumoase și mai tipice creații ale poporului : ,,cîntecul lung'' gorjenesc, horele și sîrbele vocale oltenești, ,,ale mortului'' ș.a.

---

[61] *Societatea compozitorilor români,* lucr. cit., p. 69.

Metoda de cercetare era de acum desăvîrșită. Brăiloiu a prezentat-o în mai multe rînduri unor cercuri de specialiști de peste hotare : la ,,Mozarteum'' în Praga, sub auspiciile Institutului ceho-român (februarie 1930), la Sorbona (4 februarie 1930), din nou la Paris, la Societatea de muzicologie (19 martie 1931), întotdeauna cu foarte mare succes. Acesta reiese din presa timpului : ,,...culegerea muzicii populare, astfel cum se face în România, poate fi luată drept pildă de seriozitate și metodă'' (,,Lidove Listy'', Praga, 11.II.1930) ; ,,Metodă excelentă, metodă riguros științifică... Dea Domnul ca această leală metodă de înregistrare să se răspîndească printre toți muzicologii Universului, scutindu-ne de « reconstruirile » mai mult sau mai puțin înșelătoare ale unor specialiști puțin scrupuloși'' (,,Excelsior'', Paris, 10.II.1931) ; ,,Fericită Românie care practică un naționalism muzical atît de luminat și posedă artiști sensibili la frumusețea științifică a unor astfel de metode ! Fie ca foarte remarcabila comunicare a lui Constantin Brăiloiu să servească drept pildă muzicologilor de la noi și să le inspire dorința de a culege și de a ordona în același chip comorile trecutului nostru'' (,,Candide'', Paris, 26.III.1931) ; ,,... o comunicare foarte remarcată asupra unui chip științific și rațional de a constitui și ordona... o arhivă folclorică. Rezultatele obținute... excită legitima noastră invidie'' (,,L'Illustration'', Paris, 4.III.1931) ; ,,Ar fi de dorit ca exemplul dat de România să fie urmat chiar în Franța'' (,,Journal des Débats'', Paris, 26.III.1931). Brăiloiu își publică metoda mai întîi în revista ,,Boabe de grîu'', apoi în extras, cu titlul : *Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români. Schiță a unei metode de folklore muzical* (1939)[62], iar ulterior în limba franceză, în ,,Revue de musicologie'' și în extras, sub titlul *Esquisse d'une méthode de folklore musical. Les Archives de la Société des compositeurs roumains* (1931) [63].

În lumina acestei lucrări, folclorul este ,,un produs al obștei, un « fapt social » prin excelență''. Dacă cercetătorul se oprește doar la ,,muzica de origină și uz țărănesc'', singura lui țintă va fi ,,identificarea stilurilor melodice populare autentice, mai ales pe calea comparației''. ,,Popular'' s-ar putea numi însă de asemenea ,,complexul melodiilor ce trăesc la un moment dat într-un mediu țărănesc dat, oricare ar fi origina și stilul lor''. În acest caz ,,studiul *muzicii* populare s-ar preface în studiul *vieții muzicale* populare și ne-am trezi în plină sociologie'' [64].

În lucrări mai tîrzii, C. Brăiloiu revine cu interesante precizări în ceea ce privește natura muzicii populare. Ea constă în funcția cu care această muzică este investită în sînul comunității în care viețuiește. Această muzică este totodată *indispensabilă* și, ca să spunem așa, *utili-*

---

[62] În ,,Boabe de grîu'' a apărut cu titlul : *Societatea compozitorilor români. Arhiva de folklore*, 2 (1931), nr. 4, p. 204—219. Pe ultima filă a extrasului, p. 19, Brăiloiu a publicat o seamă de extrase din cele scrise cu privire la expunerea metodei sale, ,,lăsînd deoparte cele privitoare la persoana vorbitorului''. De aici provin aprecierile pe care le-am citat mai sus. O bună parte a lucrării a fost republicată de redacția volumului *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, București, Institutul de științe sociale al României, 1940, p. 311—323, sub titlul : *Plan pentru cercetarea vieții muzicale.*

[63] 15 (1931), nr. 40, Paris, Fischbacher, p. 233—267 (și extras).

[64] *Schiță a unei metode*..., lucr. cit., p. 3—4.

tară[65]. *Absența ei de gratuitate*, funcția ei socială, este un criteriu pozitiv de discriminare între ea și muzica cultă. Nu este populară, în cel mai riguros înțeles al cuvîntului, decît muzica legată organic de viața materială a oamenilor. Capabilă să acționeze asupra condițiilor primare ale existenței, ea este, prin aceasta, bunul tuturor. În toate stadiile evoluției, credința în puterea ei se transmite din generație în generație, sub forma unui conservatism îndărătnic, nu numai față de bunurile tradiționale, ci așijderea față de împrumuturile făcute culturii citadine.

Substanța acestei muzici — melodie, ritm, sonoritate — este ,,naturală'', nu rodul unor speculații științifice. La obîrșie ea constă dintr-un joc mărginit de posibilități, determinate de legi fizice, prea puțin numeroase pentru ca alcătuirile lor să se deosebească în chip hotărît. Este stadiul arhitecturii simple, redusă la repetare, în care asemănările și identitățile sînt deosebit de frecvente. Va trebui ca aceste forme elementare să se multiplice pentru ca să devină posibilă o selecție și ca aliaje diverse și adaosuri felurite să plămădească forme și stiluri distincte. ,,Dialectele muzicale'' marchează o epocă de istorie socială. Ele reprezintă o stabilizare temporară a unor anume combinații — adesea deosebit de ingenioase — ale elementelor melodice și ritmice primare[66].

Este greșit să se creadă că cîntecul propriu-zis, cîntat oricînd și oriunde, devenit obiect de divertisment, a pierdut orice legătură cu genurile ocazionale. El a avut odinioară o întrebuințare practică : ,,stîmpărarea'' suferințelor sufletești. Această funcție ne-o tălmăcește poezia populară : *Dacă n-ar fi hori pe lume,/ Ai vedea fete nebune/ Și neveste duse-n lume*;/ *Și de n-ar fi hori pe sate,/ Ai vedea fete 'necate/ Și neveste spînzurate* ! Sau : *Eu nu cînt că știu cînta,/ Cînt să-mi stîmpăr inima.* Acestea sînt poate cele mai adînci cuvinte care s-au spus vreodată despre rostul muzicii[67].

Pentru a putea fi ținută minte, muzica populară trebuie să se slujească de scheme inflexibile ; însă pentru a rămîne o artă ,,a tuturor'' ea trebuie să îngăduie adaptarea acestor scheme, prin forța lucrurilor sumare, la infinitatea temperamentelor. Aceasta se face prin procesul variației[68].

Găsirea celei mai potrivite metode de cercetare a folclorului muzical este anevoioasă. Ne vom putea oare mărgini doar la ,,cercetarea realităților strict muzicale, slujindu-ne, spre a le lămuri, numai de criterii tehnice?'' Ori vom urmări ,,cauzalitățile'' acestora, cerînd deslușiri altor discipline (științelor sociale, istoriei ș.a.)? Vom urmări toate aceste cauzalități, ori le vom ocoli? Sau vom urmări doar unele, ocolind altele? ,,Un răspuns categoric nu este cu putință. Numai timpul în care lucrăm, locul unde lucrăm, felul materialului asupra căruia lucrăm pot hotărî în ce măsură folclorul va fi silit să se apropie de sociologie, păzindu-și neatîrnarea. Negreșit, acolo unde melodii țărănești nu se mai păstrează decît în amintirea cîtorva, fără nici o legătură cu viaţa societăţii, informaţia muzicală va fi de ajuns. Unde dimpotrivă cîntecele vieţuiesc cu adevărat, se nasc, mor, se prefac, nedespărţite de traiul mediului din care s-au ivit, realitatea muzicală va rămîne neînţeleasă fără cunoaşterea realităţii sociale" [69]. Vom culege o dată cu melodiile tot ce poate lămuri originea, stilul, viaţa lor [70].

---

[65] *L'Ethnomusicologie, II, Étude interne,* în Jacques Chailley, *Précis de musicologie,* Paris, Presses Universitaires, 1958, p. 41—52.

[66] *Le Folklore musical,* în *Musica aeterna,* Zürich, Max S. Metz, 1949, p. 327 și 329—330. Această importantă lucrare teoretică a fost republicată, postum, în *Encyclopédie de la musique,* II, Paris, Fasquelle, 1959, p. 88—113 (și extras).

[67] *Ibidem,* p. 329.

[68] *Ibidem,* p. 330.

Folcloristul trebuie să elimine orice element subiectiv. Culegerea muzicii o va face cu aparatul de înregistrare. Va întrebuinţa în egală măsură aparatul de fotografiat şi—îndeobşte pentru jocuri şi obiceiuri — aparatul de filmat. Documentele culese le va întovărăşi de fişe cu datele necesare : despre piesă, despre informator etc.

Creierul folcloristului va trebui să lucreze cu aceeaşi obiectivitate ca şi maşina cînd va culege mărturiile privitoare la viaţa melodiilor. Va utiliza un chestionar minimal, dar şi chestionare amănunţite, ,,mai cu seamă cînd e vorba de descrierea unui ritual, unei tehnici, unor instrumente etc."[71].

Este recomandabil ca strîngerea materialelor să se facă în colectiv (echipă de doi specialişti : un muzicant şi un filolog). Se va culege pe teren, dar nu se vor ocoli izvoarele întîmplătoare (o slujnică dintr-un colţ depărtat al ţării venită la oraş, un profesionist în trecere etc.).

În cadrul unor studii monografice, spre a pătrunde cît mai adînc în viaţa muzicală, vom întrebuinţa o seamă de procedee tehnice cu neputinţă în alte împrejurări, între care ancheta cu ajutorul ,,informatorului-tip". După o culegere exhaustivă, se vor întocmi ,,fişe de frecvenţă" a melodiilor spre a reconstitui cu ajutorul unor grupuri reprezentative de informatori-tip repertoriul întreg al satului, identificînd părţile lui vii şi cele moarte sau pe cale de a muri [72].

Studierea vieţii muzicale a unei colectivităţi date este operaţie de sociologie muzicală. Rezultatele unei asemenea cercetări, făcute de Brăiloiu la Drăguş între anii 1929—1932, au văzut lumina tiparului la doi ani după moartea sa (1960), sub titlul : *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş* (*Roumanie*), *1929—1932* [73]. După dl. André Schaeffner, această lucrare este ,,neîndoios cea mai însemnată pe care a scris-o" [74]. Const. Brăiloiu, reprezentant de frunte al şcolii româneşti de sociologie, este unul din cei mai de seamă creatori ai sociologiei muzicale, înscriindu-se între primii cercetători care au aplicat tehnica anchetelor *cantitative* prin eşantionare, dublată de controlul unor anchete *calitative* [75].

---

[69] *Schiţă a unei metode...*, lucr. cit., p. 4.

[70] *Ibidem*, p. 5.

[71] *Ibidem*, p. 7. Dintre chestionarele folosite de Brăiloiu şi colaboratorii săi, cel pentru cules obiceiurile legate de moarte, întocmit de C. Brăiloiu în colaborare cu H. H. Stahl, a fost publicat în mai multe rînduri. V. capitolul *Moartea* din vol. : H. H. Stahl, *Monografia unui sat. Cum se alcătuieşte, spre folosul căminului cultural*, Bucureşti, Fundaţia culturală regală ,,Principele Carol", ediţia a II-a, 1939, p. 124—134. De asemenea : C. Brăiloiu şi H. H. Stahl, *Obiceiuri de la înmormîntare*, în vol. : *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, Institutul de ştiinţe sociale al României, 1940, p. 327—336. Rezultatele obţinute în cercetare prin aplicarea acestui chestionar se pot vedea în capitolul : *La mort* de C. Brăiloiu şi H. H. Stahl din vol. : *Nerej. Un village d'une région archaïque. Monographie sociologique dirigée par H. H. Stahl, II, Les manifestations spirituelles*, Bucarest, Institut de sciences sociales de Roumanie, 1939, p. 273 - 314.

[72] *Schiţă a unei metode...*, lucr. cit., p. 7 - 10.

[73] Paris, Institut universitaire roumain ,,Charles I", 1960.

[74] *Lucr. cit.*, p. 6.

Clasarea materialelor folclorice culese cere, înainte de toate, transcrierea melodiilor înregistrate. În acest scop, Brăiloiu a imaginat o notaţie sinoptică, destinată să facă vizibile cu înlesnire variaţiile inerente cîntării populare [76].

Studiul variaţiilor ,,este probabil problema cea mai însemnată a folclorului muzical : ne apropiem aci de izvorul creaţiei populare'' [77]. Este pilduitoare în acest sens studierea lucrării lui C. Brăiloiu asupra bocetului din Drăguş [78]. Nu este o simplă descriere a unui gen muzical şi a obiceiurilor în complexul cărora vieţuieşte, ci un pătrunzător studiu asupra creaţiei populare, cu neputinţă de realizat fără transcrieri muzicale extrem de amănunţite. Această scriere, publicată în 1932, vesteşte lucrările celebre în lumea întreagă din ultimi ani ai vieţii marelui nostru etnomuzicolog.

Documentele culese se vor clasa pe două criterii : a) geografic (judeţ, sat) şi b) gen. Datele auxiliare se vor orîndui după cuprins : Repertor — Ritual şi prilej — Tehnică şi terminologie — Estetică — Circulaţie — Creaţie.

Metoda de cercetare a lui Const. Brăiloiu, cunoscută actualmente în lumea întreagă şi urmată de multe instituţii de cercetare a folclorului muzical, îşi păstrează întreaga valabilitate. Ea a suferit cu vremea unele îmbunătăţiri — şi Brăiloiu intenţiona să o reediteze, punînd-o ,,la zi'' —, însă modificările nu au făcut decît să o întregească, fără să-i atingă într-un fel principiile de bază. Cercetările făcute pe temeiul prescripţiilor ei duc la rezultate din cele mai bune, dovedind că dl. André Schaeffner nu a greşit cînd a afirmat că Brăiloiu era înzestrat cu ,,geniul metodei'' [79]. Culegerea *Bocete din Oaş* (1938) [80] este o pildă pentru felul în care trebuie cules (şi publicat) un gen folcloric oarecare.

Altă lucrare care ilustrează în chip practic spiritul metodic al lui Brăiloiu este *Vicleiul din Tîrgu-Jiu* (1936), scris în colaborare cu H. H. Stahl [81]. Reprezentaţiile a trei tacîmuri de irozi, care au jucat în timpul Crăciunului din 1932 la Tîrgu-Jiu, sînt orînduite faţă în faţă, pe trei coloane, spre a se putea urmări cu uşurinţă atît asemănările, cît şi deosebirile dintre ele.

Schiţa metodei de folclor atrage luarea aminte asupra caietelor de cîntece ale ţăranilor. Deosebit de interesante s-au dovedit caietele cu cîntece din armată. Pornind de la un asemenea caiet, scris în timpul primului război mondial de un ţăran bucovinean, aflat sub arme în armata habsburgică, C. Brăiloiu dezvoltă un adevărat studiu despre cîntecele de cătănie, cu importante observaţii asupra conţinutului acestora, asupra vieţii şi circulaţiei unor imagini poetice, ca şi asupra tehnicii de versificaţie şi compoziţie poetică. Lucrarea, publicată sub titlul *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914—1918* (1944), poate sta alături cu cele mai valoroase cercetări de poezie populară din literatura noastră de specialitate [82].

---

[75] H. H. Stahl, *Anchetele de opinie publică şi sociologia folclorului*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', 11 (1966), nr. 3, p. 219—225.

[76] *Schiţă a unei metode*..., lucr. cit., p. 10—14.

[77] *Ibidem*, p. 10.

[78] *Despre bocetul de la Drăguş (jud. Făgăraş)*, extras din ,,Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială'', 10 (1932), nr. 1—4, Bucureşti, 1932.

[79] *Lucr. cit.*, p. 7.

[80] Extras din ,,Grai şi suflet'', 7 (1937), Bucureşti, Societatea compozitorilor români, 1938.

[81] Extras din ,,Sociologie românească'', 1 (1936), nr. 12.

Culegerile făcute de Brăiloiu de-a lungul şi de-a latul ţării, păstrate în arhiva Institutului de etnografie şi folclor, oglindesc, la rîndul lor, metoda înaintată după care s-a lucrat. (Se păstrează 2817 cilindri de fonograf cu 5976 de melodii culese din 289 de sate din toate provinciile ţării, împreună cu întreg materialul auxiliar : texte poetice, fişe de fonogramă, fişe de informator, informaţii, chestionare, fotografii etc. [83]. La acestea trebuie adăugate cele 851 de feţe de disc cu un total de 1784 de melodii, dintre care o bună parte au fost înregistrate de dînsul, iar celelalte de colaboratorii săi, sub directa sa supraveghere [84].)

Nu cunoaştem încă culegerile de muzică populară pe care C. Brăiloiu le-a făcut peste hotare. Într-o vreme ştim că se pregătea să facă o culegere în cantonul Valais; în Geneva a cules cîntece de copii. În iulie 1952 a întreprins o culegere în Asturii [85], iar în august 1955 la românii din Banatul iugoslav [86].

C. Brăiloiu s-a preocupat în mod deosebit de calitatea tehnică a înregistrărilor de muzică populară. Nemulţumit de performanţele fonografului, s-a hotărît din capul locului să folosească concomitent discul de gramofon înregistrat electric, după procedeele industriale clasice ale timpului. A recomandat caselor editoare înregistrarea unor formaţii autentice de muzică populară, aduse în capitală pe spezele Arhivei de folklore. De cele mai multe ori însă a comandat industrial înregistrări pentru nevoile ştiinţifice ale Arhivei. Pentru cercetările pe teren a folosit în continuare fonograful, perfecţionat mai tîrziu de talentatul tehnician al Arhivei : Gheorghe Abălaşei.

La cel dintîi Congres internaţional de folclor, ţinut la Paris în august 1937, C. Brăiloiu a rostit o cuvîntare despre tehnica înregistrărilor sonore [87]. După el : ,,Înregistrarea muzicii populare este fără îndoială cea mai însemnată din toate problemele care se pun astăzi folclorului muzical''. Scopul urmărit prin înregistrări pe disc de o înaltă calitate tehnică este elaborarea unor ,,antologii sonore'', gîndite după cele două categorii ale clasării : ,,regiune'' (sat, zonă dialectală, provincie etc.) şi ,,gen'' (colinde, cîntece propriu-zise, cîntări funebre etc.). Cînd întreg teritoriul ţării va fi explorat, cele două serii de antologii se vor reuni şi vor putea sluji drept temelie pentru o antologie a muzicii populare a românilor în întregul ei. Realizarea unui asemenea proiect întrecea însă posibilitățile Societății compozitorilor români. Brăiloiu adresează memorii bine documentate Fundațiilor Regale. Strădaniile au fost zadarnice (cum zadarnice au fost încercările de a înființa un *Institut de folclor*). Brăiloiu nu se descurajează și purcede la înfăptuirea lucrării cu mijloacele modeste ale Arhivei și scoate în 1941 un prim volum cu titlul : *Societatea compozitorilor români. Antologia sonoră a muzicii populare românești. I. Țara Oașului (Satu-Mare). Album îngrijit de C. Brăiloiu.* A fost scos într-un tiraj de 108 exemplare, cuprinzînd cinci discuri înregistrate pe o singură față, cu 12 piese reprezentative. Broșura explicativă, care trebuia să însoțească albumul, a rămas din nefericire nescrisă.

---

[82] Bucureşti, ,,Publicaţiile Arhivei de folklore'', XIII, Societatea compozitorilor români 1944. Este cea din urmă publicaţie din această serie.

[83] Lucilia Georgescu, *lucr. cit.*

[84] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu şi valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, comunicare la Sesiunea amintită (v. nota 2), 21.V.1968; publ. în ,,Muzica'', 18 (1968), nr. 8 (august), p. 16 — 19.

[85] C. Brăiloiu, *Voyage musical aux Asturies*, comunicare ţinută la Haga, sub auspiciile Asociaţiei hispano-americane, la 26.II.1953; repetată la Muzeul de etnografie din Geneva la 7.XI.1953. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.

[86] Vezi Emilia Comişel, *Constantin Brăiloiu*, în ,,Studii de muzicologie'', I, Bucureşti, Editura muzicală, 1965, p. 299, notele 102 şi 103.

[87] *Techniques des enregistrements sonores*, în *Travaux de I-er Congrès international de folklore*, Tours, impr. Arrault, 1938, p. 286—287 (rezumat). Textul integral al comunicării, păstrat în arhiva Institutului de etnografie şi folclor, a fost publicat în ,,Muzica'', 18 (1968), nr. 8 (august), p. 20—21.

În același an, C. Brăiloiu scoate în colaborare cu Ministerul Propagandei Naționale încă trei antologii sonore, destinate posturilor de radio din străinătate : o mapă *Jocuri populare românești*, cu trei discuri și text explicativ în limbile română, franceză, engleză, germană și italiană, o a doua mapă *Jocuri populare românești*, de asemenea cu trei discuri, și *Nuntă țărănească transilvăneană*, o mapă cu două discuri. Cele două din urmă au rămas fără texte explicative. Pentru nuntă, Brăiloiu a folosit discurile utilizate într-o conferință radiofonică, cu titlul *Nunta în Someș* (7 octombrie 1940). Textul integral al acesteia a fost publicat [88]. Un extras prescurtat urma să întovărășească mapa cu cele două discuri.

Brăiloiu nu a părăsit ideea elaborării unor antologii sonore reprezentative, pe care le socotea deosebit de importante pentru larga difuzare a muzicii populare autentice. În 1950 scoate la Paris un album cu patru discuri și broșură explicativă, intitulat *Musique populaire roumaine* [89].

Între anii 1951 și 1956, Const. Brăiloiu a îngrijit editarea *Colecției universale de muzică populară înregistrată*, sub patronajul Arhivelor internaționale de muzică populară de pe lîngă Muzeul de etnografie din Geneva. Colecția, care s-a oprit la al 40-lea disc, alcătuiește opt albume, fiecare însoțit de o notă explicativă (de 7—8 pagini). Ea cuprinde muzică populară din Africa, America de Nord, Asia și Europa, de la 35 de popoare și populații. Dintre cele 40 de discuri, șase au fost înregistrate de Brăiloiu. Este o lucrare de mare prestigiu, de care UNESCO și-a legat numele [90].

C. Brăiloiu nu a scăpat din vedere nici o cale pentru popularizarea roadelor cercetărilor sale. A ținut numeroase conferințe radiofonice și conferințe publice în capitală și în diferite orașe din țară (Iași, Timișoara, Arad, Oradea etc.), întotdeauna ilustrate cu exemple sonore din bogatele colecții ale Arhivei de folklore. A publicat mai multe lucrări în acest scop : *„Ale mortului” din Gorj* (1936), selecție de texte ale cîntecelor ceremoniale funebre, publicate pentru neasemuita lor frumusețe. Neurmărind un scop științific, unele variante ciuntite au fost întregite cu împrumuturi din altele [91]. Au fost traduse în limba franceză de I. Voronca și J. Lassaigne sub titlul *Chants du mort*, publicate la Paris (1939) [92], și în limba maghiară, parțial, de Istvan Komjáthy, publicate la Debrețin (1947) [93]. Alte lucrări de popularizare sînt : *Nunta la Feleag* (1938) [94] și *La musique populaire roumaine* (1940) [95].

---

[88] *Nunta în Someș*, în „Conferința", 5 (1940), nr. 1, p. 11—22, apoi în broșura „Publicațiile Arhivei de folklore", XII, București, Societatea compozitorilor români, 1941.

[89] Editat de Département d'ethnologie musicale du Musée de l'Homme.

[90] Se pare că la această lucrare se referă comunicările *Un'antologia folklorica mondiale*, ținută pe data de 22.IV.1952 la Academia Nazionale di Santa Cecilia din Roma, și *À propos d'une anthologie universelle de musique populaire*, ținută pe data de 21.II. 1953 la Musée Guimet din Paris. (După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.) Viu preocupat de muzica populară imprimată pe disc, C. Brăiloiu supune la o vehementă critică un cataglog editat de IFMC pentru UNESCO : *Catalogue international de la musique folklorique enregistrée*, în „Revue de musicologie" (iulie 1956), p. 78—84. În legătură cu înregistrările pe disc trebuie pusă și notița *Béla Bartók* (8 p.), care însoțește un disc cu lucrări ale acestuia, editat de Clubul francez al discului. (Vezi A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 14.) Cît privește celelalte discuri indicate în bibliografia acestuia, sub titlul „Èditions de la Société des compositeurs roumains", „Èditions particulières de musique roumaine" și „Musique des Ukrainiens roumanophones", A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 18—21, toate sînt înregistrări făcute de Arhiva de folklore, sau sub îndrumarea ei. Nu avem date despre rolul pe care l-a jucat Brăiloiu în ceea ce privește editarea discurilor menționate sub titlul „Èditions des Archives internationales de musique populaire" (total 19 discuri), p. 20—22.

În același scop C. Brăiloiu a îngrijit publicarea unor culegeri de folclor : *Colinde și cîntece de stea* (1931) [96], *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina* (1932) [97] și Gh. Cucu, *200 colinde populare culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924—1927* [98].

În discuțiile din cadrul cursului de folclor de la Conservator și în cele purtate cu colaboratorii săi, se află începutul mai multor lucrări de bază, pe care le-a desăvîrșit în cei 15 ani trăiți peste hotare. Versul popular cîntat, structura pentatonică a unora din cîntecele populare, ritmul colindelor, ritmul „șchiop” al unor jocuri ș.a. l-au preocupat pe Brăiloiu încă din țară. A început să le studieze cu rîvnă, să adune fișe, pe care le caligrafia cu sîrguință. Examinarea atentă a ritmului specific celor mai multe colinde l-a dus la descoperirea sistemului pe care pe atunci îl numea „giusto parlando”. Tabelele cu formulele acestuia le-a întocmit cu concursul lui Constantin Bugeanu, pe atunci colaborator al Arhivei de folklore, le-a dat la caligrafiat și a făcut după ele clișee tipografice, în vederea publicării. Cercetările asupra versificației populare erau și ele avansate, iar descoperirea mai tuturor formulelor de „ritm bulgăresc”, din folclorul nostru, era fapt împlinit.

Plecat din țară, C. Brăiloiu a continuat să studieze metrica, ritmica și melodica cîntecului nostru popular. Cel dintîi studiu pe care l-a elaborat a fost *Giusto parlando*. L-a prezentat într-o comunicare în fața Societății franceze de muzicologie (28.VI.1946) și la Conservatorul din Lausanne

---

[91] București, „Publicațiile Arhivei de folklore”, VII, Societatea compozitorilor români, 1936 ; apărute mai întîi în „Muzică și poezie”, București, noiembrie 1936.

[92] În „Mesures”, nr. 4, 15 octombrie 1939, p. 85—93 ; republicate în volum, în colecția „Poesie et théâtre”, condusă de Albert Camus, Paris, Charlot, 1947, 42 p. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 11.

[93] Sub titlul *Búcsúztató*, în vol. *A nap lakodalma. Román népballadák*, Debrecen, A Debreceni Magyar-Román Társaság Kiadása, p. 55—56.

[94] București, „Publicațiile Arhivei de folklore”, X, Societatea compozitorilor români, 1938.

[95] În „La Revue musicale”, No. spécial : „La musique dans le pays latins”, fevrier-mars 1940, p. 146—153 (și extras).

[96] București, Publicațiile Academiei de muzică religioasă a Sfintei Patriarhii Ortodoxe Române, 1, 1931 (Prefață și îngrijirea culegerii).

[97] București, „Publicațiile Arhivei de folklore”, IV, Societatea compozitorilor români, 1932 (Prefață și îngrijirea culegerii).

[98] București, „Publicațiile Arhivei de folklore”, VI, Societatea compozitorilor români, 1936 (Lămurire și îngrijirea colecției).

(27.V.1947)[99]. Studiul era destinat să apară la Bucureşti, într-un anuar pe care plănuia să-l scoată în 1947 Arhiva de folklore. Trimitea manuscrisul pe măsură ce-l elabora, întovărăşit de scrisori — adresate scriitorului acestor rînduri — cu multe observaţii, îndreptări şi sugestii în vederea tiparului. Anuarul plănuit nu a mai apărut, iar Brăiloiu a publicat studiul peste hotare, cu titlul *Le Giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine* (1948)[100]. Îndreptat, studiul a fost republicat la Barcelona, de astă dată cu titlul *Le Giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain* (1952)[101].

Acest sistem ritmic se bazează pe jocul a două unităţi de durată autonome, invariabile, al căror raport una faţă de alta este de 1 : 2, respectiv 2 : 1, şi pe libera alternanţă a grupurilor ritmice elementare formate din două sau trei din aceste durate. Ritmul este bicron, faţă de ritmul monocron al măsurilor moderne. Tabele sistematice înfăţişează posibilităţile acestui sistem : 64 în cazul versului de şase silabe şi 256 în cazul versului de opt silabe. Li se adaugă posibilităţile oferite de refrenele propriu-zise, alcătuite din 2—12 silabe. Măsura modernă îi este nepotrivită.

Ritmul aksak este la rîndul său bicron : raportul duratelor este însă de 2 : 3, respectiv 3 : 2. Este neregulat, de vreme ce între cele două durate domneşte un raport aritmetic ,,iraţional''. Cele două unităţi ale aksakului formează grupuri elementare binare şi ternare. Şi aici tabele speciale indică posibilităţile combinaţiilor. Brăiloiu a părăsit denumirea ,,ritm bulgăresc'' dată de Bartók, deoarece larga răspîndire a acestui sistem ritmic în lume nu permite să i se atribuie o anume patrie. Măsurile în care notează Bartók şi alţi folclorişti melodiile în acest ritm, după pilda folcloriştilor bulgari care l-au descoperit, sînt nepotrivite faţă de natura lui. După o comunicare la Societatea franceză de muzicologie, cu titlul *Le rythme ,,boîteux''* (28.VI.1951)[102], studiul respectiv a fost publicat sub titlul *Le rythme aksak* în ,,Revue de musicologie'' (1951)[103] şi apoi în broşură (1952)[104].

Al treilea studiu de ritmică, destinat ritmului copiilor, demonstrează universalitatea formulelor respective, în pofida deosebirilor de limbă. Comunicat sub titlul *Sur la rythmique enfantine* la primul Congres de la Wégimont-lez-Liège (25.IX.1954)[105], studiul a fost publicat sub titlul *La Rythmique enfantine. Notions liminaires* (1956)[106].

---

[99] Cu titlul : *Le ,,giusto-parlando'' et le système rythmique de la musique populaire roumaine*. După A. Schaeffner, *lucr. cit*, p. 16.

[100] În ,,Polyphonie'', Deuxième cahier (1948), Paris, Richard-Masse, p. 26—57.

[101] În ,,Anuario Musical'' del Instituto Español de Musicologia del C.S.I.C., p. 117—158. Studiul a fost republicat în vol. *Opere I*, lucr. cit., p. 173—234.

[102] După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.

[103] Decembrie 1951, p. 71—108. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 13.

[104] Abbeville, impr. Paillart, 1952. Republicat în vol. *Opere I*, lucr. cit., p. 235—279.

[105] După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 17.

[106] În ,,Les Colloques de Wégimont'', I (1954—1955), Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 64—96, apoi în volum, Elsevier, 1956. A fost publicat în traducere românească în ,,Studii de muzicologie'', I, lucr. cit., p. 63—97, trad. de E. Comişel, apoi în vol. *Opere I*, lucr. cit., p. 119—171. Preocupările lui C. Brăiloiu privitoare la ritmica populară nu s-au oprit aici. În bibliografia citată, la p. 17, se indică o comunicare cu subiectul *Analyse des systèmes rythmiques en usage*, ţinută la Paris în cadrul UNESCO, la 28.X.1958.

Studiul *Le Vers populaire roumain chanté* (1954 şi 1956) [107] reprezintă o amănunţită analiză a versificaţiei noastre populare, a prefacerilor pe care le suferă prin cîntare. Cercetare îndelungată, de mare migală (ca de altminteri toate studiile lui Brăiloiu), pornită de la primele constatări făcute de Bartók, a dus la codificarea legilor care călăuzesc versificaţia : la sistemul versului popular românesc destinat cîntării. Se face dovada că între cele două elemente, muzică pe de o parte şi vers pe de alta, se află o strînsă interdependenţă. Dacă studiul unor anume particularităţi ale lor poate fi întreprins separat, pentru fiecare în parte, culegerea lor nu poate fi în nici un chip despărţită. Multe din deficienţele unor colecţii de poezii populare se datoresc în chip vădit faptului că au fost culese sub dictare, nu cîntate cum ele vieţuiesc în mod firesc.

În ceea ce priveşte studierea melodicii populare se cuvine subliniată în chip cu totul deosebit lucrarea *Sur une mélodie russe* (1953) [108], un studiu de bază, de înaltă erudiţie, pentru cunoaşterea scărilor prepentatonice şi a mecanismului care stă la temelia lor. Şi în acest caz se face dovada universalităţii acestor forme elementare primare : ,,corpuri simple'' muzicale, stereotipe şi apatride, zămislite de legi ale materiei sonore. În lucrarea *Un problème de tonalité. La métabole pentatonique* (1955) [109] demonstrează chipul în care se fac trecerile dintr-un sistem pentatonic în altul. O comunicare mai tîrzie, pare-se cu caracter de sinteză, cuprinde atît scările prepentatonice, cît şi pe cele pentatonice : *La tonalité archaïque* (*pentatonisme et pré-pentatonisme*) ; a fost ţinută la Bruxelles (1957) [110]. Privitoare la melodică este şi comunicarea *Réflexions sur deux types mélodiques*, rostită la al treilea Congres de etnomuzicologie de la Wégimont-lez-Liège (1958) [111].

Comunicările pe care le-a ţinut îmbrăţişează multiplele sale preocupări în legătură cu arta populară. Cele mai multe privesc creaţia populară românească, cum mărturisesc făţiş titlurile lor [112], iar celelalte, mai toate, aduc vorba şi de folclorul nostru [113]. Şi dintre recenzii unele au ca obiect scrieri româneşti : el are cuvinte de caldă apreciere pentru cele publicate în ţară [114].

---

[107] În ,,Revue des études roumaines'', 2 (1964), p. 7—74 (după A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 13), apoi în volum, Paris, Institut universitaire roumain ,,Charles I'', 1956 ; republicat în vol. *Opere*, lucr. cit., p. 15—118.

[108] În *Musique russe*, II, Paris, Presses Universitaires, 1953, p. 329—391 (şi extras) ; republicat în vol. *Opere*, lucr. cit., p. 305—399.

[109] În *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale, Offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard-Masse, I, 1955, p. 61—75 ; republicat în vol. *Opere*, lucr. cit., p. 281—303.

[110] La Institut des Hautes études de Belgique (18 noiembrie). După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 17.

[111] La 10.IX.1958. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 17.

[112] Din lista încă incompletă de comunicări şi conferinţe, din cuprinsul Bibliografiei citate, care numără 37 de titluri, reţinem, în afară de cele deja citate, următoarele (*lucr. cit.*, p. 15—17) : *La doina roumaine*, Paris 1937 ; *Icoanele româneşti pe sticlă*, Fribourg 1943, Berna 1943, Lausanne 1944, Geneva 1947 etc. [v. articolul *Les Icônes paysannes roumaines peintes sous verre* (*L'école de Fagarach*), în ,,Formes et couleurs'', nr. 1, 1945] ; *Rites funéraires en Roumanie*, Geneva 1943 ; *La musique populaire roumaine*, Lausanne 1944, Geneva 1945 ; *La Musique des paysans roumains*, Bâle 1945 : patru lecţii la Universitate ; *Les rites funéraires roumains* (*à propos d'une ballade célèbre*), Paris 1946, publ. sub titlul *Sur une ballade roumaine* (*la Mioritza*), Geneva, impr. Kundig, 1946 ; *Les Noëls en Roumanie*, Geneva 1947 ; *La légende roumaine de la Mort*, Neuchâtel 1948 ; *Thèmes poétiques de Noëls roumains*, Veneţia 1949 ; *Essai d'un résumé sonore* : *musique populaire roumaine*, Paris 1950 (probabil în legătură cu antologia sonoră editată de Musée de l'Homme) ; *La musique du paysan roumain*, Geneva 1950.

[113] De pildă : *A propos du jodel*, Bâle 1949 (publ. cu acelaşi titlu în *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Basel, 1949*, Bärenreiter f.d.) ; *Volksmusik auf dem Balkan*, Köln 1953 etc.

Constantin Brăiloiu îşi manifestă făţiş aversiunea pentru generalizările pripite. Se bizuia pe cercetarea metodică, laborioasă, a faptelor. Sistemele ascunse în cîntarea populară nu se dezvăluie — ne spunea dînsul — decît prin amănunte infime. Numai cunoaşterea lor temeinică poate duce la codificarea legilor care le călăuzesc.

Pornind de la studiul amănuntelor, a relaţiilor dintre fapte, Brăiloiu descoperă veritabile sisteme, adesea peste fire de subtile, întotdeauna însă extrem de riguroase. El constată că în microcosmosul popular domneşte o ordine tot atît de logică şi de precisă ca şi în arhitecturile măreţe ale clasicilor muzicii culte [115].

În mai multe din scrierile sale cu caracter teoretic, între care : *Le Folklore musical* (1949), *Sur une mélodie russe* (1953), *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales* (1954) [116], *L'Ethnomusicologie* (1958), *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui* (1958) [117], *Réflexions sur la création musicale collective* (1959)[118], *La vie antérieure* (1960) [119] ş.a., combătînd cu vehemenţă, rînd pe rînd, poziţiile şi tezele retrograde, diletantismul şi cercetările superficiale, ,,ipotezele de lucru'' prefăcute în axiome şi concluziile nefondate, Const. Brăiloiu arată că începuturile cîntecului popular trebuie căutate în date materiale elementare, în constituţia psiho-fizică a omului. Compararea, pe plan mondial, a formelor muzicale primare dezvăluie una după alta legile naturale ascunse în fenomenele cărora le dau naştere. Clarificînd una cîte una definiţiile acestor legi, ele ne vor duce spre o preistorie (sau protoistorie) a artei muzicale.

Nimic nu ne opreşte să cugetăm că muzica a putut să se nască de mai multe ori şi în mai multe locuri, în vremi mai depărtate sau mai apropiate de noi. Oricare ar fi însă ceasul sau locul în care a luat fiinţă, zămislirea ei a fost hotărîtă de un fel de ,,fire a lucrurilor'', de la care nu se putea abate.

Este cu putinţă ca muzica să fi purces o dată ce primul sunet cu vibraţii regulate (sau muzical) a fost găsit. S-ar putea ca, pornind de la un singur sunet, glasul omului să fi cercat, dibuind, să atingă altele, cum par să dovedească unele exemple culese în mai multe locuri din lume. Asemenea dibuiri nu au însă viitor decît în clipa în care o legătură fizică de înrudire s-a statornicit între sunetul de bază şi cele derivate : un sistem a prins viață ! De aici încolo muzica propriu-zisă a luat ființă, iar calea ei e deschisă.

---

[114] Emilia Comişel şi Mariana Rodan-Kahane, *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara*; Emilia Comişel, *Recitativul epic al baladei*, în ,,Revue de musicologie'', iulie 1956, p. 85—87; *Revista de folclor*, tot acolo, decembrie 1957, p. 234—237.

[115] *Les Archives internationales de musique populaire*, în ,,Les Mussés de Genève'', lucr. cit., p. 3.

[116] Université radiophonique internationale, Paris, 13.III.1954, publ. în ,,Domaine musical'', nr. 1, semestrul I, 1954, p. 94—101.

[117] Comunicare la al 7-lea Congres internaţional de muzicologie ţinut la Köln în 1958. Publ. în *Bericht über den siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958*, Kassel, Bärenreiter, 1959, p. 17 — 29. În traducere românească de Emilia Comişel, în ,,Muzica'', 17 (1967), nr. 1 (ianuarie), p. 10—16; publ. postumă.

[118] În ,,Diogène'' nr. 25, ianuarie-martie 1959, p. 83—93 (şi extras), publ. postumă.

[119] În *Histoire de la musique*, Volume publié sous la direction de Roland-Manuel, I, Tours, ,,Encyclopédie de la Pléiade'', Gallimard, 1960, p. 118—127 (publ. postumă).

Străvechile sisteme ale muzicii, întîlnite mai ales în folclorul ritual, sînt caracterizate printr-o indisolubilă legătură dintre viață și artă : artisticul este subordonat socialului, izvorul și rațiunea sa. Ele sînt lipsite de orice caracter regional, cu atît mai mult rasial sau național. De aici ubicuitatea lor : anume ritmuri, scări, întorsături melodice, structuri formale, emisiuni vocale etc. etc. pot fi întîlnite pretutindeni în lumea cîntecului popular. Un caracter local, regional sau național, devine simțit abia în ziua în care o preferință deosebită se oprește pe unul ori pe altul din mijloacele de expresie pe care sistemele muzicii populare le oferă.

Străvechile sisteme ale muzicii, în care parcă se perpetuează sufletul primar al omului, sînt încă viabile în multe părți ale lumii. Studierea lor ne învață destinul muzicii noastre, istoria ei dinainte de binefacerile scrisului, istorie premergătoare istoriei, într-un cuvînt ,,viața ei anterioară".

★

Cele prea puține arătate mai sus nu au alt rost decît să schițeze personalitatea atît de complexă a lui Constantin Brăiloiu, învățătorul și îndrumătorul nostru.

Măreața operă pe care ne-a lăsat-o deschide noi și largi perspective cercetărilor în domeniul etnomuzicologiei. Se cuvine să ne apropiem de ea, să ne străduim să o cunoaștem cît mai temeinic și — urmîndu-i pilda și îndemnul — să o continuăm după modestele noastre puteri[120].

CONSTANTIN BRĂILOIU

(1893—1958)

Le brillant musicologue roumain Constantin Brăiloiu (compositeur, pédagogue, musicologue et ethnomusicologue) est né le 20 août 1893 à Bucarest. Il est mort à Genève le 20 décembre 1958. Il a étudié la musique à Vienne, en Suisse et à Paris.

---

[120] Valorificarea moștenirii științifice a lui C. Brăiloiu a început, nu demult, prin publicarea unora din scrierile sale. Alt început a fost ,,Sesiunea omagială cu ocazia comemorării a 10 ani de la moartea lui Constantin Brăiloiu" organizată de Conservatorul de muzică ,,C. Porumbescu" din București (20—21 mai 1968). În afară de comunicările citate în cuprinsul articolului de față, s-au mai ținut următoarele : Ioan D. Chirescu, *Constantin Brăiloiu. Evocare* ; Henri H. Stahl, *Constantin Brăiloiu și sociologia vieții muzicale* ; Zeno Vancea, *Evoluția conceptului de folclor în lumina culegerilor românești de cîntece populare* ; Emilia Comișel, *Constantin Brăiloiu, personalitate complexă a vieții muzicale din secolul XX* ; Dinu Vasile, *Constantin Brăiloiu. Concepție și metodă în cercetarea folclorului* ; Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *Constantin Brăiloiu și împrospătarea repertoriului vocal popular concertistic* ; Ovidiu Varga, *Constantin Brăiloiu și specificitatea folclorului* ; Gheorghe Ciobanu, *Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal* ; Florin Georgescu, *Valoarea contribuției științifice a lui Constantin Brăiloiu, raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului* ; Constantin Bugeanu, *Ritmurile ,,aksak" și aplicațiile lor în arta dirijorală modernă*. Conservatorul plănuiește să adune într-un volum toate comunicările ținute cu acest prilej.

Il a déployé pendant la première partie de sa vie une activité de compositeur, musicologue et pédagogue, professeur d'Histoire de la musique (et plus tard aussi de folklore) au Conservatoire de Musique de Bucarest (1923—1943). Il a milité pour le progrès de la musique roumaine et cela dans le cadre de la Société des Compositeurs Roumains, fondée sur ses instances (1920), société dont il a pris la conduite en qualité de Secrétaire général, guidant les compositeurs vers une création nationale issue du génie musical du peuple. Dans ce but il fonde un centre moderne pour la recherche folklorique : ,,Les Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains'' (1928) dont la renommée s'est répandue rapidement dans le monde entier, tant par la richesse de ses collections que surtout par l'application d'une haute méthode de recherche qu'il a élaborée lui-même. Immédiatement après avoir fondé les Archives, il se dédie complètement au folklore musical. Brăiloiu a recueilli un vaste matériel folklorique dans toutes les provinces de la Roumanie et il a déployé une riche activité pour populariser les fruits de ses recherches.

C. Brăiloiu a vécu à l'étranger en commençant par l'automne 1943. On a fondé en Suisse, à la suite de sa proposition, ,,Les Archives Internationales de musique populaire'' auprès du Musée Ethnographique de Genève (1944). Elles ont été comprises plus tard dans le CIAP, comme étant le centre officiel pour ce domaine. L'organisation de ces Archives a été confiée à Brăiloiu. Dans cette qualité et comme suite aux instances de l'UNESCO, il a pris soin de l'édition de l'Anthologie sonore ,,Collection Universelle de la Musique Populaire Enregistrée''. Il travaille depuis 1948 au Centre National de la Recherche Scientifique, comme chargé, puis maître de recherches. Il est un collaborateur actif au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme et à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. Il continue à assumer la direction des Archives de Genève.

Créateur d'une méthode originale de folklore (v. *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, Paris 1931), Brăiloiu a élaboré des travaux d'une haute valeur : la monographie *Note sur la plainte funèbre du village de Drăguș*, Bucarest 1932, *Bocete din Oaș*, București 1938, modèle de recueil et de publication d'un genre folklorique d'une zone certaine (la plainte funèbre), les études de rythmique populaire : *Le Giusto syllabique*, Barcelona 1952, *Le rythme aksak*, Paris 1951, *La rythmique enfantine*, Paris-Bruxelles 1956, travaux par lesquels il codifie les lois qui gouvernent ces systèmes de rythme folklorique dont il souligne l'universalité ; *Sur une mélodie russe*, Paris 1953 et *Un problème de tonalité*, Paris 1955, études d'une grande universalité par lesquelles on découvre le mécanisme des échelles pré-pentatoniques et pentatoniques, elles aussi d'une large répandue de par le monde. *Le Folklore musical*, Zürich 1949, œuvre théorique d'un grand intérêt ; *Vie musicale d'un village*, publication posthume, Paris 1960, qui place Brăiloiu à la tête des spécialistes de sociologie musicale, et tant d'autres encore.

APORTUL LUI CONSTANTIN BRĂILOIU LA LĂRGIREA CONCEPTULUI DE SISTEM TONAL *

GHEORGHE CIOBANU

Tema enunțată ne-ar obliga să bazăm expunerea pe lucrările strălucitului muzicolog înaintaș care a fost Const. Brăiloiu. Întrucît însă cele mai importante studii ale sale, din domeniul teoretic la care ne referim, au fost publicate în volumul recent apărut (1), renunțăm să mai repetăm ceea ce el a spus poate mai bine și mai clar decît am putea-o face noi. Ca urmare, ne vom limita la unele reflecții — sugerate, bineînțeles, de studiile sale — privind apariția, dezvoltarea și rolul concepției tonale, mai ales în legătură cu teoria muzicală. În partea finală, vom căuta să subliniem aportul muzicologului român la lărgirea, în zilele noastre, a conceptului de sistem tonal.

În domeniul muzicii — ca și în celelalte domenii, de altfel — cunoașterea științifică a realității și-a făcut loc adesea cu multă greutate, uneori trebuind secole — dacă nu chiar milenii — de tatonări și eforturi. Cauza, poate cea mai importantă, a acestei stări de lucruri este — după cîte ni se pare — pe de o parte cultul pentru literatura scrisă, iar pe de altă parte admirația, uneori fără limită și control, pentru ceea ce au spus și au făcut înaintașii. În concepția despre muzică a fiecăruia dintre noi, cele transmise de generațiile anterioare ocupă — ceea ce este firesc — un loc adesea deosebit de mare. Nu tot ce moștenim prezintă însă aceeași importanță științifică, lucru ce se trece prea adesea cu vederea.

Afirmînd că practica premerge teoria, nu facem decît să repetăm un adevăr arhicunoscut. Recurgem totuși la aceasta pentru că dorim să subliniem o dată mai mult că în toate timpurile teoriile au apărut pentru a explica practica și a o sprijini pe aceasta în dezvoltarea sa. De foarte multe ori se întîmplă însă ca, pînă la elaborarea completă a teoriei, practica să depășească mult faza pentru care se elabora teoria respectivă. În domeniul muzicii — mai mult decît în alte domenii, după cîte se pare — teoria a reușit pînă la sfîrșit să se impună în așa măsură încît să prescrie

---

* Comunicare prezentată în cadrul celei de ,,A III-a sesiune științifică a cadrelor didactice din Conservatorul «Ciprian Porumbescu»", București, 21.V.1968.

înseşi principiile de creaţie ale artei compoziториceşti. Acesta este cazul în primul rînd — după părerea noastră — al teoriei tonale. Se ştie că tonalitatea, ca principiu de creaţie, îşi face apariţia prin secolul al XVI-lea, apoi se dezvoltă mereu, atingînd punctul culminant în creaţiile lui J. Haydn, W. A. Mozart şi L. van Beethoven, după care apare declinul. Pentru fundamentarea ştiinţifică a acestei teorii s-a depus mult efort, începînd de la J. Ph. Rameau şi Jean Le Rond d'Alembert, pînă la H. von Helmholtz (2). Denumirea noţiunii de tonalitate aparţine însă lui Fr. J. Fétis (3, p. 126).

După fundamentarea acustică şi fiziologică a teoriei tonale de către H. von Helmholtz, aceasta se impune în aşa măsură încît totul se explică şi se interpretează prin prisma ei, chiar pînă în zilele noastre. ,,Necesitatea unei «tonici» şi a seriilor analoge heptatonicului, pivotînd în jurul unei fundamentale, a părut o evidenţă în afară de orice controversă chiar cercetătorilor celor mai obiectivi şi continuă să întunece multe spirite'', afirmă Const. Brăiloiu (1, p. 317—318). Servind drept etalon de judecată pentru muzica tuturor timpurilor şi popoarelor, s-au comis numeroase erori de interpretare. S-a semnalat deseori acest lucru, dar fără rezultate mai apropiate. De peste un secol se practică, de pildă, explicarea modurilor — începînd de la cele greceşti şi ajungînd pînă la cele întîlnite astăzi în folclorul tuturor popoarelor — prin prisma muzicii tonale. În tratatele şi manualele de istorie a muzicii ni se vorbeşte pe larg de modurile greceşti, comparîndu-le de obicei, iar pe unele — cum sînt lidicul şi hipodoricul — chiar asimilîndu-le, cu majorul şi, respectiv, minorul teoriei tonale. N-au lipsit voci care să atragă atenţia asupra fragilităţii cunoştinţelor noastre privitoare la sistemul muzical grecesc, dar fără efect pentru cei mai mulţi. Th. Reinach, de pildă, afirmă: ,,Poate părea ciudat că un autor care, timp de patruzeci de ani din viaţa sa, s-a ocupat cu studierea metricii şi a muzicii greceşti îndrăzneşte să mărturisească că el nu ştie exact ce este un mod grecesc, cu excepţia doriamului, şi că nu ştie să scandeze... o odă de Pindar şi de Bachylide'' (4, Avant-propos, p. 5).

Din cauza amestecului diferitelor teorii: grecească, medievală, tonală etc., s-a ajuns la o adevărată babilonie în cunoaşterea modurilor. Dorind să pătrundă cît mai adînc în cunoaşterea acestora, J. Chailley a citit mult, după cum afirmă, dar în zadar. ,,După ce am folosit multă aspirină, am sfîrşit prin a trimite la dracu pe comentatori, sau cel puţin prin a face o triere severă în lucrările lor, din care n-a rămas decît destul de puţin material utilizabil'' (5, p. 4). Ne-am referit la aceşti doi autori, pentru că fiecare în felul său trage un semnal de alarmă.

În tratatele de istorie a muzicii ni se vorbeşte adesea — mai ales în ultimul secol — de existenţa scărilor pentatonice la vechii greci, la chinezi, la scoţieni etc., dar acest sistem era inexistent pentru teoria ce se preda în învăţămîntul muzical de toate gradele, sau toate scările pentatonice erau socotite ca derivînd din modul major, căruia îi lipsesc treptele a patra şi a şaptea. În acelaşi timp, scările muzicale cu mai puţin de cinci trepte — întîlnite frecvent atît în folclorul popoarelor ,,primitive'', cît şi în cel al popoarelor ,,civilizate'' — au fost excluse cu totul din preocupările teoretice ale muzicologilor pînă foarte aproape de zilele noastre. Este foarte adevărat că se recunoaşte existenţa indiscutabilă a unor asemenea scări de cel puţin un secol (6, p. 106), n-au fost însă luate în consideraţie, fiind socotite ca limită a puterii de creaţie a ,,raselor inferioare'' (galbenă şi neagră), ca timide încercări ale acestora, care nu dovedesc o ,,concepţie sistematică de clasificare a sunetelor într-o ordine oarecare'' (6, p. 107). Aşa se explică pentru ce rarii teoreticieni care s-au referit în trecutul nu prea îndepărtat la asemenea scări muzicale le considerau ca fragmente, desigur, din modurile major şi minor (7, p. 7). Asemenea interpretare nu poate fi trecută numai pe seama explicaţiei exclusiv tonale a faptelor de muzică, ci îşi află originea în teoriile referitoare la leagănul şi răspîndirea culturii umane, întîlnite îndeosebi în antropologie, dar şi în celelalte domenii, şi care se pot reduce, în mare, la teoria *difuziunii* şi a *invenţiunii* (8, p. 16; 9, p. 8—9). Adepţii teoriei difuzioniste au susţinut şi susţin nu numai superioritatea rasei albe, dar şi a culturii europene în general, şi în primul rînd a culturii ce a aparţinut claselor dominante. Rasele galbenă şi neagră fiind inferioare — după cum se susţine — n-au creat, ci au împrumutat tot ce au de valoare de la popoarele europene. Chiar şi masa ţărănească şi muncitorească europeană s-ar fi hrănit totdeauna — după aceeaşi concepţie — din ,,resturile'' de la masa celor bogat înzestraţi din punct de vedere artistic-muzical. Asemenea teorii au dus, în mod fatal, la opacitate, la ignorarea varietăţii în timp şi în spaţiu a formelor artei muzicale, deci la închiderea posibilităţii de pătrundere şi cunoaştere ştiinţifică a acestora.

Din cauza acceptării în exclusivitate, de către mulţi, a teoriei tonale — care în mare se alătură concepţiei difuzioniste —, s-a ajuns să se considere majorul şi minorul ca fiind singurele moduri reale, explicabile prin rezonanţa naturală — unii merg pînă la a susţine existenţa doar a majorului, minorul nefiind decît un major ,,colorat'' cu minor (10; 11, p. 128—129) —, iar toate celelalte moduri ca ,,deformări'' ale celor două moduri ,,perfecte''.

Romantismul, de care se leagă într-un fel şi apariţia şcolilor naţionale, apoi studiile privind vechile muzici gregoriană şi bizantină au impus folosirea în creaţie şi a altor moduri decît majorul şi minorul. Aceasta a dus cu timpul la recunoaşterea, alături de sistemul tonal, a unui sistem modal. Tot acestei conjuncturi se datoreşte evoluţia noţiunilor de mod şi de tonalitate. De unde mai înainte se definea modul ca ,,fel de a fi'' al unei game, deci ca ,,ordine a tonurilor şi a semitonurilor'' în cadrul octavei, iar tonalitatea ca ,,ansamblul fenomenelor melodice şi armonice organizate în jurul tonicii'' (12, p. 16), s-a ajuns în timpul de faţă ca modul să primească definiţia de mai înainte a tonalităţii, iar aceasta să fie socotită ca ,,înălţime concretă, exactă, a sunetelor unui mod, determinată de poziţia tonicii în sistemul sonor muzical'' (7, p. 15, nota 1). Astăzi se mai fac auzite, bineînţeles, şi alte păreri, cum ar fi aceea că tonalitatea este ,,ansamblul raporturilor, devenite necesare pentru *urechea occidentală*, între treptele ierarhizate ale unei scări sonore'', şi că sentimentul tonalităţii ,,nu este impus de un fenomen fizic exterior omului (Rameau), ci răspunde uneia din formulele posibile oferite colectivităţii pentru ca muzica să-i fie un langaj inteligibil'' (13, p. 802). Se recunoaşte, aşadar, ceea ce se susţinea în urmă cu peste şaptezeci de ani, că nu a existat şi nu există un singur sistem muzical, ci acesta a fost diferit de la epocă la epocă, după cum este diferit de la popor la popor (14, p. 431). De aici decurge concluzia logică, că orice teorie este valabilă pentru grupul de fenomene pentru care a fost creată şi numai atîta timp cît acestea rămîn neschimbate. Cu alte cuvinte, teoria tonală nu poate fi aplicată cu succes decît muzicii tonale, în rest nefăcînd decît să încurce lucrurile.

Pe de o parte strîngerea unui material folcloric imens, de la popoare de pe întregul glob, iar pe de altă parte aprofundarea aspectului modal al muzicii liturgice gregoriene şi bizantine au dus la concluzia că tonalitatea, în accepţiunea teoriei clasice, nu monopolizează conceptul de sistem tonal, întrucît noţiunea de tonalitate — în sensul de raport stabilit între un sunet central, existent realmente sau prezent doar psihologiceşte — este cu mult anterioară oricărei armonii (15, I, p. 40—41).

Pe de altă parte, unii muzicologi, comparînd sunetele vorbirii cu cele ale muzicii, ajung la concluzia că ceea ce este sistemul fonetic pentru limbă este cel tonal pentru muzică şi că acesta a luat fiinţă o dată cu naşterea muzicii, dezvoltîndu-se apoi concomitent cu aceasta (16, passim).

Ca să convingi lumea de un adevăr, nu sînt suficiente însă vorbele, ci este nevoie de fapte. Şcoala comparativistă de la Berlin a atras atenţia prin studii, încă de la începutul secolului nostru, asupra existenţei unor sisteme muzicale particulare întîlnite la popoarele mai puţin dezvoltate. Chiar şi la noi G. Breazul prezintă, în 1946, o serie de cîntece populare româneşti construite doar pe 2, 3 sau 4 sunete diferite. Ceva mai mult, folosind un citat din Plutarh, dovedeşte că şi grecii vechi cunoşteau scările cu mai puţin de cinci trepte, nu numai ,,sistemul perfect'', şi introduce în etnomuzicologia românească noţiunile de scări prepentatonice, de oligocordii şi stenohorii (17).

Lui Constantin Brăiloiu îi revine însă meritul de a demonstra, argumentînd cu un material bogat luat de la cele mai diverse popoare, existenţa unor scări muzicale de 4, 3 şi 2 sunete, înlănţuite — după cum susţine el — prin cvinte ascendente, şi care dau naştere unor sisteme muzicale independente : tetratonic, tritonic şi bitonic. Aceste susţineri ale lui Const. Brăiloiu au fost însuşite de muzicologi proeminenţi occidentali (18 ; 19 ; 20), după cum au fost însuşite şi la noi. Importanţa deosebită a concluziilor ştiinţifice — deşi sînt pasibile de completare şi dezvoltare — constă şi în faptul că astăzi, cînd alţii neagă total tonalitatea, el vine şi adaugă lanţului de sisteme muzicale recunoscute, alte sisteme mai simple şi anterioare celorlalte, completînd sfera mai largă a sistemului tonal muzical (1, p. 307—399).

J. Chailley afirmă, într-una din lucrările sale, că ,,trebuie să refacem « teoriile noastre », care nu sînt decît « teoriile » unei muzici''. . . (5, p. 89). Se spune, pe de altă parte, că ,,orice început este greu''. Const. Brăiloiu are meritul incontestabil că face acest început al ,,refacerii'' teoriei tonale, motiv pentru care trebuie să-i fim recunoscători.

BIBLIOGRAFIE

1. CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, I. Traducere şi prefaţă de Emilia Comişel, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.
2. HERMAN von HELMHOLTZ, *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Brunswick, 1863.

3. FR. J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, I, Paris, 1837.
4. TH. REINACH, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1928, Avant-propos.
5. JACQUES CHAILLEY, *L'Imbroglio des modes*, Paris, Alphonse Leduc, 1960.
6. FR. J. FETIS, *Histoire générale de la musique, I.*, Paris, 1869.
7. VICTOR M. IUSCEANU, *Moduri şi game*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
8. N. PETRESCU, *Primitivii. Organizare. Instituţii. Credinţe. Mentalitate*, Casa Şcoalelor, 1944.
9. IULIUS E. LIPS, *Obîrşia lucrurilor. O istorie a culturii omeneşti*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1958.
10. M. EMMANUEL, *XXX Chants bourguignons du pays de Beaume* précédés d'une étude historique, Paris, f. d.
11. J. COMBIARIEU, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Ernest Flammarion, Editeur, 1926.
12. EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, I, Paris, 1911.
13. *Encyclopédie de la musique*, I. (1958), II (1959)ï III (1961), Fasquelle, Paris.
14. A. LAVIGNAC, *La musique et les musiciens*, Paris, Librairie, Ch. Delagrave, 1895.
15. VINCENT d'INDY, *Cours de composition musicale*, Paris, 1928.
16. L. MAZEL, *Despre melodie*, în *Probleme de muzică*. Traduceri şi referate din publicaţiile sovietice. Academia R.P.R. Institutul de studii romåno-sovietice. În colaborare cu Consiliul general A.R.L.U.S. şi Uniunea compozitorilor din R.P.R. [Bucureşti, 1955].
17. G. BREAZUL, *Studii de folclor muzical*, în ,,Cercetări folclorice'' I, Bucureşti, 1947 (Cercul de studii folclorice), pp. 1—22.
18. WALTER, WIORA, *Älter als die Pentatonik*, în *Studia memoriae Belae Bartok sacra*, Aedes Academiae Scientiarum Hungarice Budapestini, 1956, pp. 185—208.
19. JACQUES CHAILLEY, *Formation et transformation du langage musical*, I. *Intervalles et échelles*, Centre de documentation universitaire, Paris, 1964 (,,Les cours de Sorbonne'').
20. PAUL COLLAER, *Stratigraphie musicale et structures mélodiques*, în ,,Ethnomusicologie'', III. *Les Colloques de Wégimont*, IV — 1958/1960 (Université de Liège, 1964, vol. 29).

L'APPORT DE CONSTANTIN BRĂILOIU À L'ÉLARGISSEMENT DU CONCEPT DE SYSTÈME TONAL

Cet article représente la communication présentée à la session des cadres didactiques du Conservatoire de Bucarest, tenue au mois de mai de cette année et dédiée à la mémoire et à l'activité de l'ethnomusicologue roumain. L'auteur a voulu souligner un aspect de l'apport de Constantin Brăiloiu au développement de la théorie musicale. Pour que cet apport résulte plus nettement, on souligne la rigidité de la théorie tonale — après qu'elle ait été élaborée — et les erreurs commises quant aux explications, à travers cette théorie, de tous les autres modes : antiques, médiévaux et populaires.

L'emploi, par les compositeurs, des autres modes que le majeur et le mineur, a obligé les théoriciens de reconnaître le système modal à côté du tonal. Les échelles pentatoniques, manquaient, presque jusqu'à nos jours, de tous les traités théoriques ; les échelles avec moins de cinq degrés étaient ignorées, étant considérées seulement comme des fragments de quelques échelles complètes.

La contribution de Const. Brăiloiu consiste dans le fait qu'aujourd'hui, quand certains compositeurs répudient totalement la tonalité, il fait preuve de l'existence d'autres systèmes plus simples, et antérieurs, du point de vue historique, aux systèmes déjà connus.

Il complète ainsi la sphère de la notion du système musical, en l'élargissant par l'inclusion de nouveaux systèmes : tétratonique, tritonique et bitonique ; tous ces systèmes font partie du même système tonal général.

CONSTANTIN BRĂILOIU, ÎNTEMEIETOR ȘI CONDUCĂTOR AL „ARHIVEI DE FOLKLORE A SOCIETĂȚII COMPOZITORILOR ROMÂNI”

LUCILIA GEORGESCU

Motto:

„Je crois que rien ne se trouve, même pas un chemin, sans une part de génie. Brailoiu avait le génie de la méthode”.
A. SCHAEFFNER

Culegerea și studierea melodiilor populare — deși semnalată ca o necesitate și îndatorire față de cultura poporului român încă din secolul trecut [1] — începe să se facă ceva mai sistematic și organizat abia din deceniul al doilea al secolului nostru, cînd Secția literară a Academiei hotărăște — în ședința sa din 18 mai 1910 — „să acorde lui D. G. Kiriac o sumă de aproximativ 1000 lei pe an . . . spre a organiza culegerea ariilor și cîntecelor populare românești din toate părțile” [2].

Cel dintîi care va aduce în discuție problema unei „Arhive de folclor”, pe lîngă Academie, va fi Ovid Densusianu, care va expune — în ședințele din 27 mai 1920 și 27 mai 1924 — un plan de organizare al cercetărilor folclorului românesc [3].

În 1920 ia ființă Societatea compozitorilor români; unul din cei care au avut inițiativa [4], contribuind substanțial la acest act, a fost C. Brăiloiu, chiar dacă în articolul introductiv al broșurii în care se serbau 10 ani de la înființarea acestei Societăți, redactată se pare sub pana mo-

---

[1] O. Bîrlea, *Academia Română și cultura populară*, în „Revista de etnografie și folclor”, 11 (1966), nr. 5—6, p. 429.

[2] „Analele Academiei Române”, s. II, t. XXXII, 1909—1910, Partea administrativă și dezbaterile, București, 1960, p. 300; apud Gh. Ciobanu, *Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești*, în „Revista de etnografie și folclor”, 11, (1966), nr. 5—6, p. 521.

[3] O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 431.

[4] * * * *Societatea compozitorilor români, 25 de ani de muzică românească, 1920—1945*, București, 1945, p. 5: „*O idee din tinerețe* [subl. noastră] a lui C. Brăiloiu discutată cu Nona Ottescu, pe atunci director al Societății Lirice, Opera prinde să se înfiripeze”.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 487—501, București, 1968

destă a lui C. Brăiloiu, constituirea Societății apare ca un act spontan, colectiv [5].

Manifestul Societății compozitorilor români, cu prilejul celui dintîi concert simfonic cu program românesc (1923) [6], ca și statutele acesteia vor prevedea între altele cercetarea și valorificarea de către compozitori a cîntecului popular; inițiativele preconizate se datorau în bună măsură sugestiilor lui D. G. Kiriac, care a continuat să militeze în acest sens nu numai în cadrul Societății, ci și în afara ei, înaintînd (împreună cu Tiberiu Brediceanu și Dimitrie Cuclin) Ministerului Artelor un memoriu, la 15 mai 1922, privind culegerea sistematică și publicarea de urgență a unor colecții de folclor de pe tot cuprinsul țării [7].

Ba mai mult, Comitetul Societății compozitorilor români, convins de necesitatea de a sprijini acțiunea de culegere cît mai rapidă a creației populare, a instituit două premii pentru ,,Folklore'', în anii 1925 și 1928, în valoare de 15 000 și 10 000 lei. Recolta acestor premii a fost bună; peste 1500 melodii populare din diverse regiuni ale țării au fost culese fie de compozitori, fie de pasionați culegători ca : T. Brediceanu, A. Borșianu, D. Cucută etc.

Aceste acțiuni nu sînt însă unicele.

Întors de la Berlin, în 1924, unde studiase și urmase cursurile unor mari muzicologi și folcloriști [8], prof. G. Breazul publică o serie de articole privind înființarea în țara noastră a unei ,,Arhive fonogramice'' pentru culegerea și studierea folclorului. Crearea unei astfel de instituții era un imperativ al dezvoltării culturii naționale din acea vreme, dar, în același timp, era și rezultatul firesc al studiilor urmate de G. Breazul la Berlin în 1923—1924, sub îndrumarea prof. Erich M. von Hornbostel (conducătorul celebrei *Phonogramm-Archiv*), așa cum memoriul din 1898 a lui D. G. Kiriac, reluat în 1922, era în bună măsură ecoul îndrumărilor primite de acesta de la profesorul său Vincent d'Indy de a studia îndeaproape cîntecul popular românesc.

Abia în 1926, după schimbarea ministrului artelor, se aprobă din bugetul ministerului suma de un milion și jumătate lei (redusă în anul următor la un milion lei) pentru înregistrarea și cercetarea cîntecului popular, iar în 15 martie 1927, pe memoriul adresat de prof. G. Breazul, ministerul aprobă înființarea *Arhivei fonogramice* [9]; activitatea acesteia se face simțită însă spre sfîrșitul anului 1928, cînd prof. G. Breazul participă la culegerea din Fundu-Moldovei, în cadrul seminarului sociologic organizat acolo de prof. D. Gusti (august 1928).

---

[5] * * * *Societatea compozitorilor români, 1920—1930*, București, f. a. [1930], p. 19: ,,*Vestiți în chip și fel, se adună în decembrie 1920, la Conservatorul din București, o mînă de compozitori* [subl. noastră] : Alessandrescu, Borgovan, Brăiloiu, Castaldi, Cuclin, Enacovici, Gheorghiu, Jora, Kiriac, Lazăr, Nottara, Ottescu. Se citește o telegramă a lui Enescu : ... « primesc, urez deplin succes ». Borgovan aduce cuvîntul de îmbărbătare a cîtorva ardeleni : Brediceanu, Dima, Domide, Vidu'' ...

[6] * * * *Societatea compozitorilor români, 1920—1930*, op. cit., p. 3. : ,,Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru''.

[7] G. Sulițeanu, *Cu prilejul apariției volumului* : *D. G. Kiriac ,,Cîntece populare românești''*, în ,,Revista de folclor'', VI (1961), nr. 3—4, p. 85.

[8] Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 524.

[9] G. Breazul, *Patrium Carmen, Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, f.a. [1941].

Ideea unei ,,Arhive de folklore'' sau ,,fonogramice'' au avut-o, după cum am arătat, O. Densusianu şi G. Georgescu-Breazul, dar cel ce creează faimă prin cantitatea materialului, metoda de culegere şi organizarea unei asemenea instituţii este prof. C. Brăiloiu, care în 1928 îşi asumă răspunderea întemeierii şi conducerii ,,Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români''.

Întors de la cercetarea cîntecului popular românesc din Fundu-Moldovei, în iulie 1928, prof. C. Brăiloiu adresează pe rînd cîte un memoriu pentru înfiinţarea unei ,,Arhive de folklore'' atît Academiei, cît şi Ministerului Artelor, din dorinţa fierbinte ca unul din idealurile prof. D. G. Kiriac — care murise în ianuarie acelaşi an — să se înfăptuiască în vederile acestuia.

Primul memoriu, datat 27 august 1928, este adresat preşedintelui Academiei şi nu este de fapt decît ,,amănunţirea unui plan al Maestrului Kiriac, plan schiţat de el, întocmit pe vremuri pentru Ministerul Artelor'' [10].

Cel de-al doilea memoriu, adresat Ministerului Artelor, este oarecum diferit de primul şi rămîne un document care oglindeşte orizontul larg, concepţia ştiinţifică asupra folclorului şi patriotismul autorului său. Prima parte a acestuia o alcătuieşte argumentarea sa privind necesitatea înfiinţării unei Arhive de folklore :

,,Ştiut este că în ţara noastră s-a păstrat pînă astăzi o muzică populară foarte bogată şi originală.

Utilitatea unei culegeri metodice a cîntecelor populare de pe tot întinsul ţării ar prezenta un interes deosebit din multe puncte de vedere.

Într-adevăr materialul adunat

ar dovedi puterea creatoare a poporului nostru şi ar fi deci un bun mijloc de propagandă,

ne-ar permite să stăm cu cinste alături cu popoarele care au dat de mult muzicii lor populare atenţiunea cuvenită (Ungaria, Cehoslovacia, Rusia, Germania etc.) şi se fălesc cu această muzică,

ar determina deslușirea caracterelor muzicale specific româneşti şi ar fi pentru compozitorii noştri un izvor de inspiraţie.

Din capul locului se cade să stăruim asupra faptului că o asemenea culegere a muzicii populare, totodată intensivă şi extensivă, cere cea mai mare grabă''.

În continuarea memoriului, C. Brăiloiu motivează urgenţa unei asemenea acţiuni de culegere :

,,Deşi suntem încă departe de irosirea repertoriului muzical popular, totuşi se petrec sub ochii noştri două fenomene ce dau de gîndit.

Primul este dispariţia treptată a cîntecelor vechi pe care bătrînii încep a le uita, pe care tinerii sub 30—35 ani nu mai ştiu şi nici nu mai vor să le cînte.

Al doilea este dispariţia numeroaselor « genuri » atît de caracteristice pînă ieri pentru muzica noastră (cîntece bătrîneşti, de nuntă, colinde de tot felul etc.), pe care adaptarea progresivă a moravurilor săteşti la felul de trai urban le scoate încetul cu încetul din uz.

---

[10] C. Brăiloiu, Memoriu şapirografiat (3 pag.) adresat Preşedintelui Academiei Române, datat : ,,27 aug. 28'', nesemnat (dar corectat şi completat de C. Brăiloiu), Arhiva Institutului de etnografie şi folclor (A.I.E.F.).

Este deci necesar, dat fiind evoluţia relativ rapidă a cîntecului popular, să se culeagă în toate părţile în acelaşi timp şi cît mai mult''.

C. Brăiloiu îşi dă seama de amploarea unei astfel de acţiuni, făcută cu ajutorul unor corespondenţi voluntari în fiecare judeţ al ţării, şi consideră necesar să atragă atenţia şi asupra mijloacelor pe care le-ar necesita o astfel de muncă (aparate de înregistrare, cilindri etc.).

Ne reţin atenţia în acest memoriu şi aprecierile sale privind transcrierea cîntecelor populare, astfel:

,,Înregistrarea nu este într-adevăr decît prima operaţiune a culegerii. Materialul adunat nu-şi capătă, fireşte, întreaga valoare, decît odată transcris pe portativ spre a fi apoi clasat, studiat şi publicat''. Şi insistă:

,,Nici vorbă că transcrierea este o muncă dintre cele mai grele şi delicate, o muncă cerînd cunoştinţe muzicale temeinice. Nu trebuie să uităm o clipă că e vorba de o problemă în primul rînd muzicală şi că prin urmare numai un muzicant de meserie şi încă un bun muzicant poate auzi bine şi scrie corect toate amănuntele cîntării populare atît de înflorită şi liberă''[11].

Nu cunoaştem avizele date pe aceste memorii, dar un lucru este sigur: din 1928 C. Brăiloiu întemeiază şi conduce ,,Arhiva de folklore'' (după cum o spune chiar el în diversele lucrări publicate sau în diversele memorii adresate forurilor culturale din ţara noastră, după 1938[12]), în cadrul Societăţii compozitorilor români, fără nici un sprijin material din partea instituţiilor de stat, decît modestele mijloace puse la îndemînă de către această asociaţie[13].

Prof. C. Brăiloiu studiază, în vederea publicării, manuscrisele lui D. G. Kiriac, care i-au fost puse la dispoziţie de către văduva acestuia.

---

[11] C. Brăiloiu, Memoriu adresat ministrului artelor, dactilografiat (5 pag.), semnat cu cerneală de C. Brăiloiu, dar nedatat; după conţinutul lui aparţine aceleiaşi perioade a anului 1928, A.I.E.F.; cum am arătat, în cuprinsul lucrării, în pag. 1—3 se află expunerea de motive asupra necesităţii culegerii sistematice a folclorului, cît şi a sumelor necesare pentru această operaţiune. În pagina următoare C. Brăiloiu solicită Ministerului Artelor să treacă Arhiva fonogramică a acestuia — înfiinţată în 1927 — în grija Societăţii compozitorilor români, deoarece numai aceasta poate fi direct interesată în cercetarea şi valorificarea folclorului, argumentînd între altele: ,,... Societatea Compozitorilor Români a publicat cea dintîi culegere model de cîntece populare, menită să fie un îndreptar pentru viitoarele publicaţii de acest fel.

Societatea Compozitorilor Români a publicat două colecţiuni de cîntece populare armonizate, are alte două colecţiuni sub tipar şi a executat numeroase melodii armonizate de Kiriac, Brediceanu, Brăiloiu, Negrea, Drăgoi etc. la concertele sale.

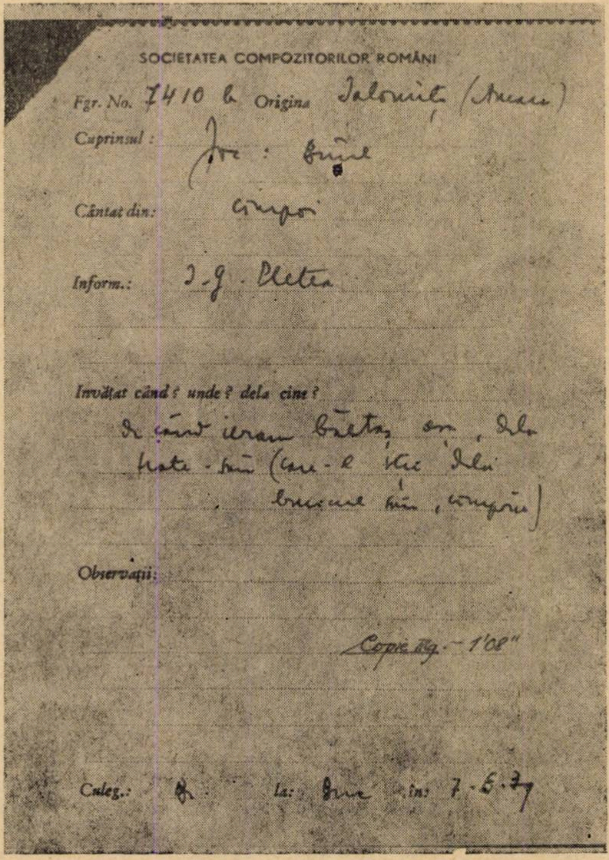
Societatea Compozitorilor Români fiind compusă din muzicanţi de meserie va putea întreprinde *transcrierea atît de grea a fonogramelor, care altfel de bună seamă nu se va face niciodată''* (subl. noastră).

[12] C. Brăiloiu, *Schiţă a unei metode de folclor*, în ,,Boabe de grîu'' (II), nr. 4, 1931; *Esquisse d'une méthode de Folklore musical* (*organisation d'archives*), în ,,Revue de musicologie'', XV, Paris, 1931, nr. 402; *Techniques des enregistrements sonores*, comunicare ţinută la I-iul Congres internaţional al folcloriştilor, 23—28 august 1937, Paris: ,,Les archives de la Société des Compositeurs roumains que j'ai l'honneur de diriger *depuis 1928''*... (subl. noastră).

[13] * * * *Societatea compozitorilor români, 25 ani de muzică românească*, op. cit., p. 7: ,,...dintr-o cotă de 10% din drepturile cuvenite membrilor, să se alcătuiască « fondul cultural » care va finanţa concertele, tipăriturile şi *culegerea muzicii populare româneşti''* (subl. noastră). Deci din partea cuvenită din fondul cultural în Arhivă s-au realizat: culegerile, procurarea de aparataj, cilindri, mobilier, plata salariilor etc..

Multele însemnări, întrebări şi probleme care frămîntaseră pe Kiriac vor continua să-l frămînte şi pe C. Brăiloiu.

Aprofundarea însemnărilor prietenului mai vîrstnic, ca şi culegerile masive întreprinse între 1928–1931, îi creează profesorului C. Brăiloiu posibilitatea elaborării lucrării *Schiţă a unei metode de folclor muzical*, sinteză a experienţei înaintaşului său şi a propriei sale experienţe, ce va rămîne pentru toţi cercetătorii acestui domeniu unul din îndreptarele de bază[14].



SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMÂNI

Fgr. No. 7410 b Origina Ialomița ([illegible])

Cuprinsul: Joc: Brâul

Cântat din: Cimpoi

Inform.: I. G. Pletea

Învățat când? unde? dela cine?

De când eram băiat, am, dela tată-său (care-l știe dela bunicul său, cimpoiu)

Observații:

Copie dg. – 1'08"

Culeg.: B. La: [illegible] în: 7·5·37

1. Fişă-tip fonogramă (culeg. C. Brăiloiu).

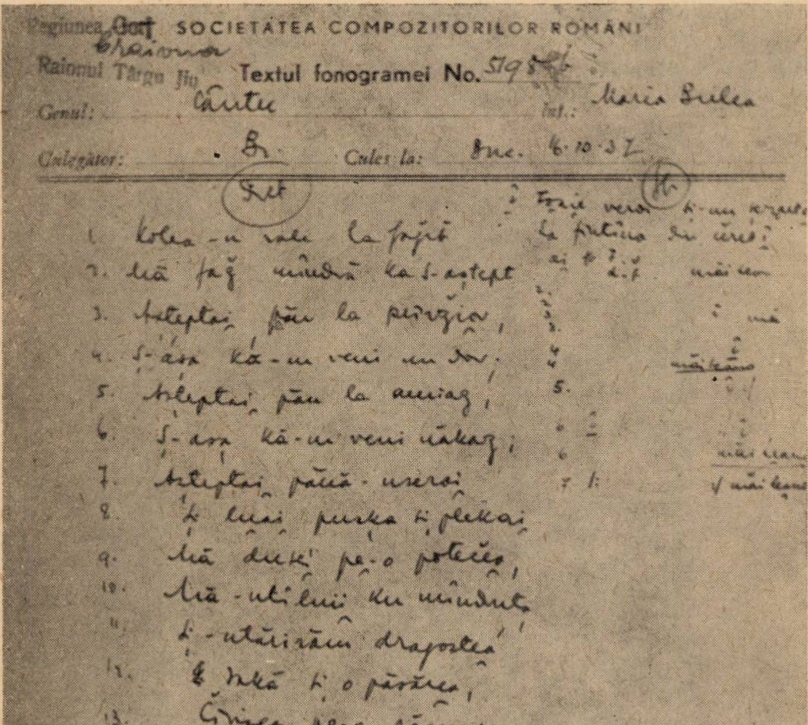
Din lucrarea mai sus amintită rezultă că materialele odată culese trebuie depozitate într-o arhivă; or, „arhivă înseamnă depozit de material sistematizat"[15]. O arhivă sistematică presupune un material elaborat pe diverse tipuri de fişe, care să alcătuiască cataloage-fişiere.

C. Brăiloiu este acela care creează *fişele-tip* pentru *fonogramă*, *text* şi *informator*, în vederea completării lor la teren; aceasta se va face de

---

[14] Vezi nota 12.

[15] C. Brăiloiu, *Esquisse d'une...*, op. cit., p. 7.



Regiunea ~~Gorj~~ Craiova SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMÂNI

Raionul Târgu Jiu Textul fonogramei No. 5795

Genul: Cântec Int.: Maria Surlea

Culegător: B. Cules la: Dnc. 6.10.37

Text

1. Kolea-n vale la făget
2. Mă făg mîndră ka s-aștept
3. Așteptai pîn la pîrzie,
4. Ș-așa kă-m veni un dor,
5. Așteptai pîn la amiaz,
6. Ș-așa kă-m veni năkaz;
7. Așteptai pînă-nserai
8. Ș luai pușka ș-plekai;
9. Mă dusei pe-o potecea,
10. Mă-ntîlnii ku mîndruța
11. Ș-ntărirăm dragostea
12. Ș-nkă ș-o păsărea,
13. Cînțea pe-o rămurea,
14. Ș kreząi kă-i cinezi,

Luai pușka trăsei ș-ia

Păsărika muritea,

Începu a blestăma

o măi băiete vînători,

Dar-ar Dumnezău să mori

Să te plîngă mama ta

Ku mi-ai [illegible]

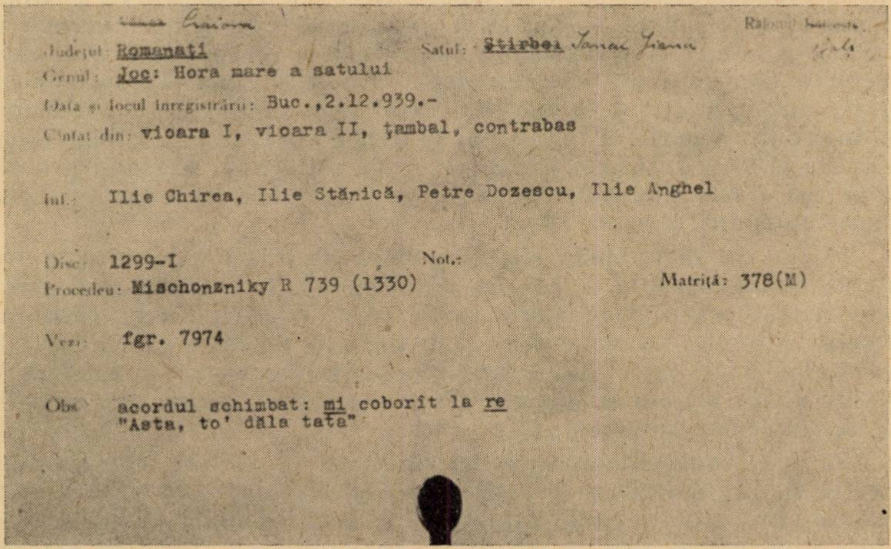
Atîta este

Gorj (Culești)

2. Fișă-tip text (culeg. C. Brăiloiu).

cercetător pe baza unor *chestionare*, mai sumare sau mai ample [16], după caracterul problemei ce urmează a fi cercetată; tehnica lucrului pe bază de chestionar a devenit o practică obişnuită în munca de teren a Arhivei, constituind aşa-numita *metodă a anchetei*.

Fişele completate vor fi sistematizate pe criterii de gen şi regiune, adică pe criterii obiective, excluzînd o prealabilă analiză, inevitabil subiectivă. Cele de fonogramă şi text (care reprezintă un acelaşi material) vor primi un acelaşi număr de ordine, după care vor fi trecute în *catalogul* general, elaborat şi acesta tot de C. Brăiloiu. Foile catalogului conţin, în rubricile lor, principalele date privind identificarea rapidă a oricărui material.


Craiova

Judeţul: Romanaţi Satul: Ştirbei

Genul: Joc: Hora mare a satului

Data şi locul înregistrării: Buc.,2.12.939.-

Cîntat din: vioara I, vioara II, ţambal, contrabas

Inf.: Ilie Chirea, Ilie Stănică, Petre Dozescu, Ilie Anghel

Disc: 1299-I Not.:

Procedeu: Mischonzniky R 739 (1330) Matriţă: 378(M)

Vezi: fgr. 7974

Obs.: acordul schimbat: mi coborît la re

"Asta, to' dăla tata"

3. Fişă de disc dactilografiată.

Fişele de fonogramă, ca şi cele de disc sînt considerate definitive cînd, dactilografiate fiind, vor putea fi trecute în fişierul general. Pentru o mai uşoară mînuire ele sînt colorate — după sugestia unuia dintre colaboratorii activi ai arhivei, T. Alexandru — astfel: fişele albe reprezintă fonogramele, cele albastre înregistrările pe disc ale arhivei, iar fişele de culoare verde corespund melodiilor înregistrate de diversele case de discuri aflate în acea vreme în ţară, înregistrări realizate fără supravegherea folcloriştilor, dar utilizabile ştiinţific.

Fişele de informator sînt de asemenea definitiv redactate pe cartoane speciale şi aranjate în fişier în ordine alfabetică.

Materialul cules va fi redactat pe teren cînd este timp, sau, dacă nu, la înapoiere, după următoarea problematică: repertoriu; rituale şi ocazii; tehnică şi terminologie; estetică; circulaţie; creaţie.

---

[16] Chestionarul pentru ritualul de înmormîntare întocmit şi aplicat de C. Brăiloiu în cercetările sale este foarte amănunţit; el cuprinde 88 de întrebări, fiecare dintre ele constituită dintr-o sumă de alte subîntrebări; dăm pentru exemplificare întrebarea 79: „*De ce se cîntă la morţi*? De ce se bocesc rudele, de ce vecinii, prietenii, străinii etc.? (uşurarea durerii, cinste cuvenită mortului, bună-cuviinţă, tradiţie, pomană etc.). Se poate mort nebocit?” A.I.E.F.

Metoda de cercetare la teren a lui C. Brăiloiu, amănunțită și sistematică, îl duce la elaborarea unor fișe speciale: de *observare directă*, de *repertoriu*, de *cercetare a instrumentelor*, de *frecvență*. Fișa de frecvență a aplicat-o în chip magistral în cercetările referitoare la viața muzicală a satului Drăguș.

Culegerea și organizarea materialului au evoluat în decursul anilor. Dacă la început culegerile s-au făcut într-o bună măsură cu colaboratori din diverse județe — așa cum preconizase în memoriile mai sus amintite —, după o perioadă de timp folcloristul Brăiloiu își bazează cercetările mai mult pe ceea ce culeg și studiază foștii studenți cu care lucrase, unii continuînd să lucreze permanent alături de el; îi menționăm în ordinea venirii lor în arhivă : H. Brauner (1928), A. Stoia (1930), I. Cocișiu (1931), I. Nicola (1933), P. Carp (1934), T. Alexandru (1935), E. Comișel și Gh. Ciobanu (1936). Și în sistemul de organizare găsim o evoluție asemănătoare, de ex. :

1) fișa de fonogramă, „actul de stare civilă a melodiei'' cum o denumește chiar creatorul ei, era un mic chestionar ce conținea o serie de întrebări, din care o parte considerate încă de Kiriac ca obligatorii într-o culegere la teren; ea va suferi modificări în sensul că în această fișă vor rămîne doar întrebările esențiale privind cîntecul înregistrat, iar celelalte dintre ele vor fi cuprinse fie în fișa de informator, fie în fișa de text a cîntecului respectiv;

2) cîțiva ani numerotarea în cataloage a materialului s-a făcut de către fiecare culegător în cadrul fiecărei culegeri. Dar arhiva mărindu-se, se puteau ivi oricînd confuzii din cauza sistemului practicat. După ce în arhivă vin să lucreze mai mulți cercetători, C. Brăiloiu hotărăște să se treacă la catalogarea-inventar a întregului material, numerele anterioare și inițialele localităților, unde avusese loc culegerea, fiind trecute la rubrica observații. Catalogarea-inventar a întregului material cules pînă atunci (1935) a revenit astfel în acea vreme noilor colaboratori: Tiberiu Alexandru, Paula Carp etc.

După înființarea Arhivei, munca lui C. Brăiloiu în cadrul acesteia este grea, dar plină de roade.

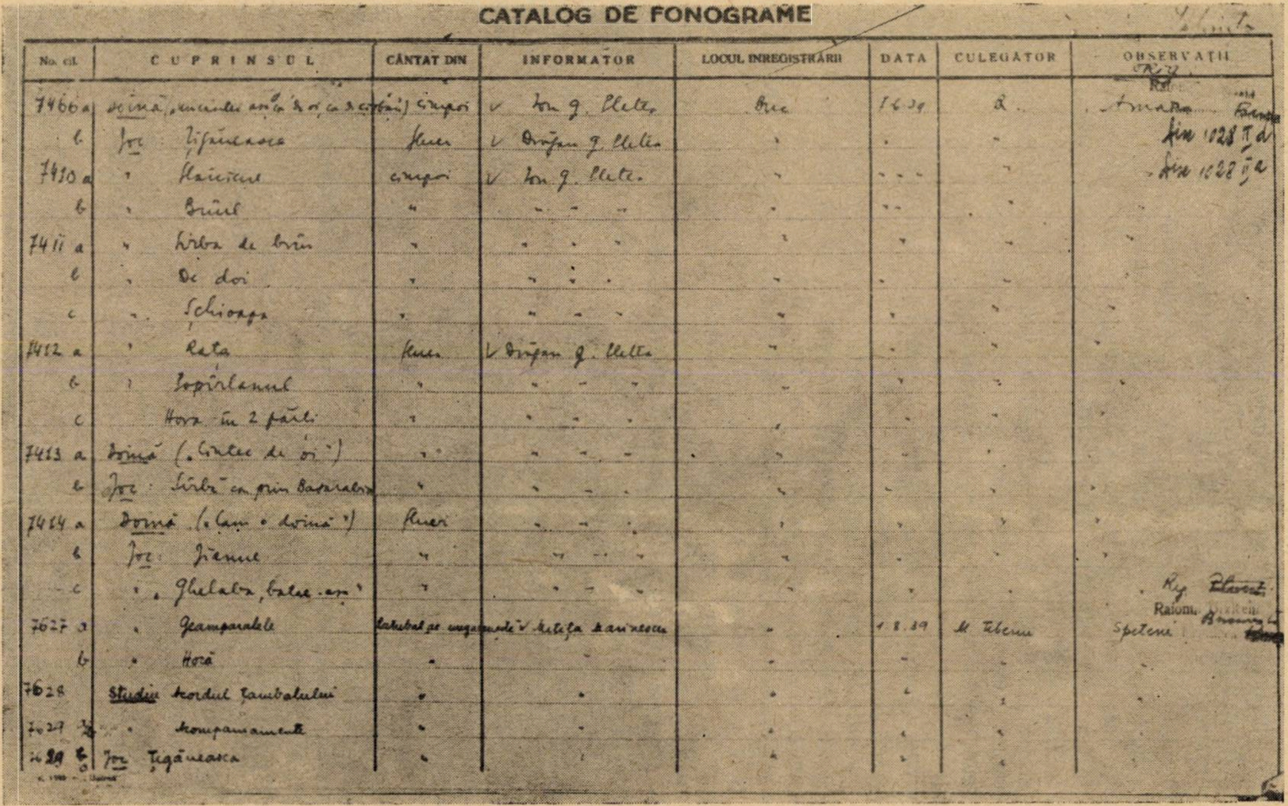
El creează — după cum am văzut — instrumentele de lucru, perfecționează continuu metoda și-și făurește o concepție științifică despre folclor ca fenomen artistic și social.

Prof. Brăiloiu culege masiv cu sau fără colaboratori. *Din datele de pînă acum* am constatat că *a înregistrat singur 5595 melodii pe 2621 cilindri*, adică mai mult de un sfert din numărul total de cilindri cît va număra Arhiva în 1943, cînd C. Brăiloiu pleacă la Geneva.

Un singur om a scris tot atîtea mii de fișe de fonogramă, mii de fișe de text — la melodiile de text —, mii de fișe de informații și informator, pentru că cercetările lui au fost făcute în 289 de state de pe întreg cuprinsul țării (Moldova 46, Transilvania și Banat 83, Oltenia 69, Muntenia 86, Dobrogea 5).

Culegerile, așa cum a scris în *Schiță a unei metode de folclor*, le-a făcut fie la fața locului, fie în București cu informatori ocazionali.

La cifrele arătate *trebuie adăugate 381 melodii* înregistrate pe *196 cilindri*, *împreună cu colaboratorii săi* recrutați dintre foștii studenți:



CATALOG DE FONOGRAME

No. cil.	CUPRINSUL	CÂNTAT DIN	INFORMATOR	LOCUL INREGISTRĂRII	DATA	CULEGĂTOR	OBSERVAŢII
7466 a	Doină („[illegible]")	cimpoi	✓ Ion g. Uleta	[illegible]	1.6.39	[illegible]	[illegible]
b	Joc Ţigăneasca	fluer	✓ Drăgan g. Uleta	"	"	"	fir 1028 I d
7410 a	" [illegible]	cimpoi	✓ Ion g. Uleta	"	" " "	"	fir 1028 II a
b	" Brâul	"	" " "	"	" "	"	
7411 a	" Sârba de brâu	"	" " "	"	"	"	"
b	" De doi	"	" " "	"	"	"	
c	" Şchioapa	"	" " "	"	"	"	"
7412 a	" Raţa	fluer	✓ Drăgan g. Uleta	"	"	"	"
b	" Şopârlanul	"	" " "	"	"	"	"
c	Hora în 2 părţi	"	" " "	"	"	"	"
7413 a	Doină („Cântec de oi")	"	" " "	"	"	"	"
b	Joc: Sârba ca prin Basarabia	"	" " "	"	"	"	"
7414 a	Doină („[illegible] o doină")	fluer	" " "	"	"	"	"
b	Joc: Jienne	"	" " "	"	"	"	"
c	" „Ghelala, [illegible]"	"	" " "	"	"	"	Rg. [illegible]
7627 a	" Geamparalele	[illegible]	✓ [illegible]	"	1.8.39	M. [illegible]	Raion. [illegible] Speteni
b	" Horă	"	"	"	"	"	"
7628	Studiu Acordul ţambalului	"	"	"	"	"	"
7627 [illegible]	" Acompaniamente	"	"	"	"	"	
7629 b	Joc Ţigăneasca	"	"	"	"	"	

4. Foaie din catalogul general (fonograme).

H. Brauner, I. Cocişiu, A. Stoia, I. Nicola, P. Carp, T. Alexandru, E. Comişel, Gh. Ciobanu, C. Palade, C. Bugeanu ş.a.

În ,,Arhiva de folklore'' se pregătesc în acest timp cadrele de cercetători, ea fiind mediul prielnic în care se continuă şi se consolidează învăţăturile primite la cursul de ,,Folklore'', catedră înfiinţată în 1932 în Conservator şi încredinţată lui C. Brăiloiu.

,,Profesorul'' — astfel i s-a spus întotdeauna — este acela care-i însoţeşte în culegeri pe studenţii săi, ajunşi colaboratori; îi învaţă şi de la cine să cerceteze şi să culeagă la teren; tot el le dă libertatea acţiunilor, dar va citi, asculta şi controla tot ceea ce fiecare a adunat — cu cuvenitele observaţii[17].

Sarcina Arhivei este de a pune la îndemîna compozitorilor, ca şi a acelora ce se vor ocupa de studierea vieţii muzicale populare de la noi, materialele necesare creaţiei sau studiilor acestora.

Dar, în acest caz, materialul trebuie transcris.

Ţinînd seama de necesităţile cercetării, Brăiloiu va stabili mai multe tipuri de transcriere:

— o *notare sumară*, după fonogramă, a întregii melodii sau numai a începutului acesteia, pentru fişele de repertoriu şi frecvenţă;

— o *transcriere amănunţită*, pentru studiu;

— o *transcriere sinoptică*, în anumite cazuri, tocmai pentru a surprinde mai clar procesul de creaţie prin variere.

Prof. C. Brăiloiu va transcrie personal din materialul cules de el sau de alţii şi va învăţa pe colaboratorii săi să facă acelaşi lucru; păstrăm în Arhiva Institutului aproape 200 de astfel de transcrieri.

Fondul de transcriere era separat de ,,Fondul auxiliar'', constituit din notaţiile la teren ale colaboratorilor, aranjate şi ele pe criteriile genului şi regiunii şi care pot fi folosite în cercetare — cu prudenţă — tocmai pentru că nu există posibilitatea de verificare a exactităţii notaţiei lor.

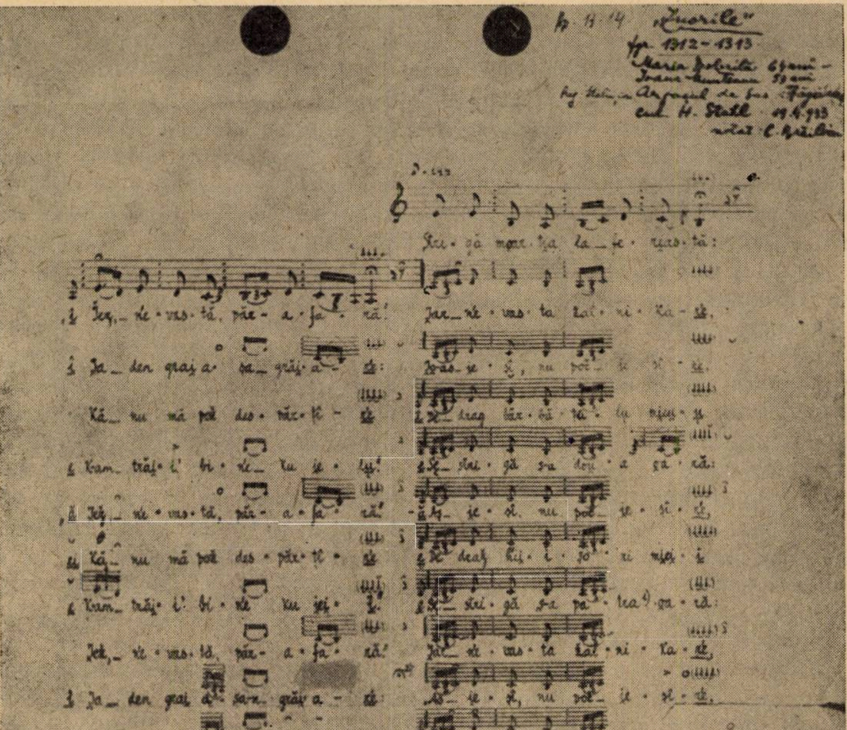
Între acţiunile Arhivei, în afară de aceea de culegere, sistematizare şi transcriere — expuse în lucrarea mai înainte amintită —, figurau în plus studierea materialului şi publicarea lui.

Profesorul C. Brăiloiu a văzut operaţiunea publicării nu numai sub forma studiilor şi a colecţiilor tipărite, dar şi într-o formă cu totul deosebită, şi anume: înregistrarea antologică a materialului reprezentativ, dintr-un judeţ sau zonă folclorică, pe disc, însoţit de o broşură explicativă care să conţină prezentarea, caracterizarea, precum şi transcrierea acestuia, în chip de *mică monografie*. La această concluzie C. Brăiloiu a ajuns după ce a înregistrat pe disc ce a considerat mai interesant din culegerile făcute în cadrul Arhivei.

De aceea, la cele 5595 melodii înregistrate pe cilindri, trebuie să adunăm şi cele 1784 melodii imprimate pe 851 feţe de disc făcute sub îndrumarea sa directă — chiar dacă la rubrica culegătorului vom mai întîlni numele unora dintre colaboratori; totalul melodiilor înregistrate astfel în Arhivă, de către profesorul Brăiloiu, este de 7760 melodii.

---

[17] (C. Brăiloiu), Memoriu dactilografiat (2 pag.) nesemnat, nedatat, aflat în hîrtiile şi manuscrisele rămase de la C. Brăiloiu, A.I.E.F. Din cuprins rezultă că memoriul a fost făcut în 1938: ,,Valoarea acestei arhive se întemeiază nu numai pe fondul material al ei, cel mai mare care există în ţările Europei, ci şi pe valoarea profesională a unui număr de specialişti care au fost pregătiţi ani de zile anume în acest scop, de către Dl. Profesor Brăiloiu, directorul acestei arhive'' (p. 1).



5. Transcriere sinoptică, efectuată de C. Brăiloiu.

La unele din feţele de disc au fost păstrate în Arhivă şi matriţele metalice, care pot fi oricînd folosite.

„Profesorul'' își dă seama de importanța Arhivei de folklore pe care a creat-o; el nu scapă nici un prilej pentru a stabili relații de lucru cu diverse alte instituții și personalități din țară și din străinătate. Colaborează ori de cîte ori se ivește ocazia cu „Institutul social'' creat de profesorul D. Gusti sau cu „Fundația culturală'', în multe din cercetările Arhivei: Fundu-Moldovei (Bucovina), Nerej (Vrancea), Drăguș (Făgăraș), Șanț (Năsăud). Aceste colaborări îi dădeau prilejul unei cunoașteri complexe a vieții satului în general, cît și a vieții artistice în special. Totodată se crea posibilitatea ca la culegerile de muzică populară cercetătorii muzicieni să fie însoțiți de cercetători ai literaturii și poeziei populare de dialectologi, etnografi etc. Sincretismul faptului artistic era astfel mai bine surprins și studiat. Datele folclorice muzicale și literare se completau cu multe informații cu caracter etnografic, cu fotografii sau chiar cu filme.

Treptat Arhiva se impune pe plan intern și mondial. Profesorul C. Brăiloiu întreține relații cu mari personalități ale vieții muzicale internaționale; participă la congresele de specialitate din străinătate; colaborează la diverse reviste, organizează schimburi de materiale folclorice și publicații, ia atitudine în presa noastră și din alte țări față de unele articole despre muzica românească, apărute în reviste străine, nefavorabile nouă; popularizează folclorul românesc în afara granițelor țării prin trimiteri de publicații, discuri, copii electrice după fonograme; organizează participarea echipelor țărănești de dansuri populare la unele concursuri și festivaluri de peste hotare. La Arhivă, C. Brăiloiu primește vizitele unor oaspeți străini, pe care-i impresionează cantitatea materialului și organizarea deosebită a acesteia.

Munca depusă cu atîta dragoste, dîrzenie, perseverență, modestie și abnegație, de către profesor și colaboratorii săi, a creat o arhivă care a devenit în timp un organism cu profil propriu, de fapt o instituție de sine stătătoare, care apăsa greu pe umerii Societății compozitorilor români.

Conștient de dificultățile rezolvării permanentelor sarcini, după 10 ani de muncă asiduă, Brăiloiu întreprinde demersuri adresînd pe rînd memorii Fundației, Ministerului Artelor — mai tîrziu al Propagandei —, Academiei, pentru trecerea Arhivei în cadrul acestor instituții.

Citám dintr-un concept de memoriu către Fundația culturală, din 1938[18]:

„În dorința de a asigura dezvoltarea în condiții optime a unei activități de cercetarea muzicei, poeziei și riturilor populare inaugurată de Societatea Compozitorilor Români potrivit statutelor ei și susținută de peste 10 ani de zile și luînd cunoștință de discuțiile verbale care au urmat și din care reiese dorința Fundației Culturale... de a găsi o formulă pentru a permanentiza colaborarea care de ani de zile s-a stabilit între Soc. Comp. Români și Fundația Cult.... pe tărîmul cercetărilor la sate.

Comitetul societății în ședința lui în ziua de... 1938 [nu există precizate în acest memoriu nici ziua, nici luna în care ar fi avut loc o astfel de ședință] s-a declarat de acord să predea întreg fondul Arhivei sale de folclor muzical, conform inventarului anexat și care se compune din cilindre înregistrate, discuri, matrițe, aparate de înregistrare și fotografiere, fişe, texte etc., astfel ca să formeze *nucleul unor cercetări viitoare* de acelaşi fel, *pe baze lărgite*" (subl. noastră).

---

[18] Vezi nota 17.

Din acelaşi memoriu mai aflăm: „Comitetul Societăţii Compozitorilor Români a luat cu bucurie la cunoştinţă că această Arhivă extrem de fragilă şi expusă riscului accidentelor va fi adăpostită într-un local potrivit nevoilor muncii ştiinţifice, în aşteptarea clădirii unui local definitiv special afectat adăpostirii institutelor de cercetări în sînul Institutului central de cercetări al României".

Într-un al doilea memoriu adresat tot către Fundaţia culturală, C. Brăiloiu precizează *numai* în ce condiţii Societatea compozitorilor români e dispusă să predea Arhiva încheind: „În cazul cînd Fundaţia s-ar vedea silită să renunţe la administrarea Arhivei, să vă învoiţi ca ea să fie din nou predată Soc. Comp. Români, iar de nu i-ar fi atunci cu putinţă să primească iarăşi, *să fie încredinţată Academiei Române*"[19].

Probabil că nu a primit nici un răspuns, ceea ce nu l-a determinat însă să renunţe. Revine după cîţiva ani cu alte memorii, dintre care s-a păstrat cel trimis vicepreşedintelui Consiliului de Miniştri, totodată şi ministru al propagandei, în 1943, după 15 ani de existenţă a Arhivei de folclor.

De data aceasta prin memoriul trimis, el cere înfiinţarea: „unui aşezămînt de Stat autonom, cu mijloace de lucru sporite şi avînd drept scop culegerea şi cercetarea muzicii (şi implicit a riturilor) populare româneşti.

Societatea Compozitorilor Români ar pune bucuros la temelia unui asemenea aşezămînt bunurile artistice nepreţuite ale Arhivei sale de folclor, împreună cu specialiştii săi încercaţi, contribuind chiar, mai departe, la menţinerea lui materială, în măsura mijloacelor ei.

Avem nestrămutata convingere că dacă aţi binevoi să daţi urmare a acestei propuneri s-ar crea un institut ştiinţific fără asemănare în alte ţări...".

După ce arată ce eforturi s-au depus pentru crearea Arhivei, aminteşte atît însemnătatea deosebită a unei asemenea colecţii — „valoarea brută a acestui material depăşeşte astăzi suma de 10 000 000 lei; cea artistică şi ştiinţifică nu poate fi preţuită" —, cît şi rolul unui asemenea Institut, care ar lua fiinţă pe baza Arhivei: „...4. Ar păstra viitorului o incomparabilă comoară de melodie şi poezie românească, cît şi de documente etnografice, cu care naţiunea noastră se va putea mîndri" [20].

În 1943 profesorul C. Brăiloiu pleacă la Geneva pentru înfiinţarea Arhivelor Internaţionale de Folclor, dar păstrează permanent legătura cu cei rămaşi acasă, care se luptă cu greutăţile inerente vremurilor: era timp de război; lipseau fondurile necesare Arhivei; securitatea materialului era ameninţată de bombardamentele aeriene. În această perioadă Arhiva va fi evacuată în şapte puncte diferite ale ţării şi astfel salvată în totalitate.

---

[19] (C. Brăiloiu), Memoriu adresat Directorului general al Fundaţiei culturale, dactilografiat, nedatat, nesemnat, aflat între hîrtiile şi manuscrisele lui C. Brăiloiu. El a fost făcut în numele preşedintelui de atunci al Societăţii compozitorilor români, George Enescu, şi după conţinut este tot din 1938, A.I.E.F.

[20] (C. Brăiloiu), Memoriu adresat vicepreşedintelui Consiliului de Miniştri şi ministru al propagandei, dactilografiat (2 pag.), nesemnat şi nedatat. El a fost scris în numele preşedintelui Societăţii compozitorilor români, George Enescu, şi după conţinutul lui a fost alcătuit în 1943, A.I.E.F.

Se păstrează şi acum nota informativă telegrafiată, din 18 ianuarie 1944, prin care ,,Domnului Consilier C. Brăiloiu'' i se aducea la cunoştinţă la Geneva, sub semnătura colaboratorului său T. Alexandru, că : ,,Decretul-Lege pentru crearea Institutului nu a ieşit încă din pricina unor dificultăţi făcute de Ministerul Finanţelor. Nu am pierdut încă toate speranţele...''.

După ce a trecut la Fundaţii, Arhiva s-a reîntors la Societatea compozitorilor români pentru ca în aprilie 1949 să renască în fiinţa Institutului de folclor, actualmente Institutul de etnografie şi folclor, intrat la 1 noiembrie 1962 în rîndul institutelor Academiei.

Dacă Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România se bucură azi de mult prestigiu în ţară şi peste hotare, dacă el dispune de cea mai mare colecţie naţională de folclor şi posedă un număr mare de cercetători care au ajuns la rezultate deosebite, este obligaţia noastră să nu uităm niciodată că datorăm acest lucru într-o mare măsură moştenirii lăsate de cel ce a fost profesorul şi etnomuzicologul Constantin Brăiloiu.

CONSTANTIN BRĂILOIU, FONDATEUR ET CHEF DES ,,ARCHIVES DE FOLKLORE DE LA SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS ROUMAINS''

L'étude s'occupe d'abord des premières actions entreprises, afin de créer une institution spécialisée dans le recueil et la recherche des chansons populaires roumaines ; on présente aussi au lecteur l'histoire de l'organisation des ,,Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains''. Toute l'argumentation est basée sur des documents inédits, qui se trouvent dans le ,,Fonds Brăiloiu'' des archives actuelles de l',,Institut d'ethnographie et de folklore''. (Académie de la R.S.R.).

On y montre ensuite le rôle remarquable joué par Prof. Constantin Brăiloiu comme fondateur et directeur de ces archives, conformément à ses propres principes, énoncés dans son étude *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (1931).

Comme dirigeant de cette institution, Brăiloiu a créé les instruments scientifiques de travail au terrain ; il a conçu les catalogues et les procédés de classification des matériaux collectionnés ; il a perfectionné la méthode de la recherche, ayant à la base divers questionnaires et statistiques ; il a formé une nouvelle génération de travailleurs scientifiques dans le domaine du folklore, étant lui-même un brillant exemple par :

— ses massifs recueils réalisés en déplacement sur le terrain ou à Bucarest, à l'aide des divers informateurs en passage dans cette ville ;

— ses transcriptions des mélodies populaires roumaines d'après des enregistrements sonores (il a établi plusieurs types de transcription, en accord avec les nécessités de l'investigation) ;

— la publication des matériaux folkloriques, sous forme d'études, de collections de musique populaire ou de disques anthologiques.

À la fin, après avoir précisé que ,,Les Archives de Folklore'' étaient devenues une institution réputée dans le pays et à l'étranger, grâce aux efforts de leur créateur, on indique les circonstances de la lutte, parfois dramatique, de C. Brăiloiu, pour la transformation des archives dans un institut de recherches, sous les auspices du Ministère de la Propagande (de l'année 1944) ou à côté de l'Académie.

En surmontant les difficultés les plus diverses, ,,Les Archives de Folklore'' ont donné naissance en 1949 à ,,L'Institut de Folklore'', sous l'égide du Comité d'État de l'Art et de la Culture; récemment il a subi une dernière transformation, devenant en 1962 ,,Institut d'ethnographie et de folklore'' de l'Académie.

À côté des documents restés inconnus jusqu'à ce moment, l'étude offre en fac-similés les différents types des fiches élaborées par Constantin Brăiloiu, le nombre des villages visités par celui-ci, le nombre des enregistrements sur des cylindres de cire et sur des disques et, aussi, des dates concernant surtout l'activité du grand ethnomusicologue roumain.

CONSTANTIN BRĂILOIU ȘI CERCETAREA COMPARATIVĂ A FOLCLORULUI MUZICAL

NICOLAE RĂDULESCU

Opera lui Constantin Brăiloiu așteaptă încă o exegeză critică cuprinzătoare. O privire, fie ea chiar sumară, aruncată asupră-i ne pune în fața uneia din mințile cele mai vaste și mai pătrunzătoare care au abordat în deceniile din urmă tărîmul științelor umaniste.

Una din numeroasele fațete ale activității sale, care nu a făcut pînă în prezent obiectul nici unui studiu particular, o formează poziția savantului față de cercetarea comparativă a muzicii etnice a diferitelor popoare. Acest aspect al operei lui Brăiloiu prezintă o însemnătate aparte, cu atît mai mult cu cît savantului român îi revine o valoroasă și originală contribuție la dezvoltarea studiilor comparative în domeniul etnomuzicologiei.

Preocupările de a compara arta muzicală a altor popoare cu muzica cunoscută de către autorii respectivi se pot regăsi *in nuce* încă de foarte timpuriu. Lăsînd la o parte numeroasele mențiuni aflătoare la muzicografii antici, sînt de amintit — mai aproape de noi — olandezul François Valentijn (1724), francezii Jean Baptiste du Halde (1735) și P. M. Cibot (1780), orientalistul englez William Jones (1784), germanul Johann Christian Huettner (1796), care aduc în Occident cunoștințe mai precise asupra unor culturi muzicale ale Orientului Îndepărtat. Printre precursorii direcți ai etnomuzicologiei pot fi socotiți francezul de Blainville, autor al lucrării *Histoire générale, critique et philologique de la musique* (1767), englezul Charles Burney cu a sa *A General History of Music* (vol. I, 1776) și belgianul François-Joseph Fétis, care, în primul volum (1869) din *Histoire générale de la musique*, lărgește perspectiva comparativă asupra artei muzicale la diferite popoare europene și neeuropene. Importanța pe care a căpătat-o de atunci încolo metoda comparativă se vădește, printre altele, în momentul constituirii etnomuzicologiei ca domeniu științific particular — la sfîrșitul veacului trecut și în primii ani ai secolului al XX-lea —, cînd noua disciplină capătă, prin școlile de la Berlin și Viena, denumirea de „muzicologie comparativă'' (*vergleichende Musikwissenschaft*). Cu toate că, după cel de-al doilea război mondial, terme-

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 503–516, București, 1968

nul a fost înlocuit cu acela, mai propriu, de „etnomuzicologie”[1], metoda comparativă a rămas pivotul acestei științe, la fel ca în lingvistica comparativă, de care o apropie puternice analogii de metodă și finalitate.

În cultura muzicală românească, trebuie amintite ideile lui Nicolae Filimon și Teodor T. Burada — înaintemergători ai muzicologiei și folcloristicii comparative la noi. În articolul *Lăutarii și compozițiunile lor*[2] Filimon schițează un amplu program de perspectivă pentru determinarea caracterelor specifice ale muzicii tradiționale românești pe baza cercetării comparative: pe de o parte între muzica lăutărească și cea bisericească, iar pe de alta între muzica românească și cea a popoarelor vecine, ca și aceea a celorlalte popoare și grupe romanice. Este meritul lui Teodor T. Burada de a fi început, la noi cel dintîi, cercetări concrete de etnografie muzicală comparativă, prin călătoriile sale întreprinse (1878 — 1894) într-o serie de țări din Europa și din Orientul Apropiat.

În pragul secolului nostru, eforturile unor oameni de artă ca D. G. Kiriac și T. Brediceanu, deși îndreptate în primul rînd spre constituirea unei activități organizate de culegere a folclorului muzical românesc, nu lasă totuși pe de-a-ntregul în afara cîmpului lor de preocupări problema unui studiu comparativ al cîntecului nostru popular[3]. Îndată după primul război mondial preocupările comparative — sub impulsul afirmării lor în lucrările unor folcloriști din țările vecine, precum Dobri Hristov în Bulgaria și, mai ales, Béla Bartók în Ungaria — reintră mai insistent în atenția folcloriștilor români. Printre cei dintîi muzicologi care s-au dedicat la noi în mod consecvent cercetării comparativ-istorice a melosului popular românesc a fost George Breazu[4]. Ulterior, Constantin Brăiloiu a ilustrat domeniul cercetărilor de folcloristică muzicală comparativă cu cîteva lucrări de importanță cu totul deosebită, care reprezintă o contribuție de valoare internațională la etnomuzicologia contemporană. Ele constituie partea cea mai însemnată a bogatului lăsămînt științific al savantului român, a cărui evoluție teoretică o încununează. Cu atît mai interesantă ne apare astăzi această evoluție, cu cît ea pleacă de la un punct inițial situat pe alte coordonate, în care referințele comparativ-istorice lipsesc, am putea zice, sistematic. Pornind de la această constatare, studiul de faţă urmăreşte să pună în lumină acele momente ale activităţii lui C. Brăiloiu care prezintă o semnificaţie deosebită pentru domeniul studiilor muzical-comparative.

---

[1] Jaap Kunst (*Ethnomusicology*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1959, p. 1) motivează astfel înlocuirea: „Termenul original « muzicologie comparativă » (vergleichende Musikwissenschaft) a căzut în desuetudine din pricină că făgăduiește mai mult — de pildă, studierea influențelor reciproce în muzica apuseană cultă — decît a înțeles să cuprindă ...”.

[2] Publicat în „Buciumulu”, an II, 1864, 3 decembrie, nr. 311, p. 1241—1242.

[3] În acest sens Kiriac a formulat cîteva idei semnificative: „Origina [cîntecului popular românesc] este legată de origina cîntecului popular din Europa. Evoluția lui este strîns legată de evoluția civilizației ... Prin analiză am căutat să determin *formele muzicale* ale cîntecului nostru popular — ceea ce va înlesni căutarea originii lui ... Numai așa vom putea stabili originile cîntecului, arătînd și deosebirile față de muzica veche grecească, de cea religioasă medievală și mai în urmă, de cea orientală ... Tot așa se vor putea observa influențele vecinătății — ale popoarelor cu care am venit în de aproape contact”. El a încercat să compare ritmica unor muzici populare în vederea determinării unor elemente specifice (apud A. Vicol, *D. G. Kiriac — precursorul cercetării științifice a folclorului muzical românesc*, în „Revista de etnografie și folclor”, 11 (1966), nr. 5—6, p. 489—504).

[4] Perspectiva studiilor de folclor muzical comparat a fost enunțată de Breazul încă din 1924 (apud Gh. Ciobanu, *Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești*, în „Revista de etnografie și folclor”, 11 (1966), nr. 5—6, p. 519—534).

Un prim fapt care se impune este apartenenţa tuturor lucrărilor comparative ale lui Brăiloiu la ultima perioadă a activităţii sale ştiinţifice (după 1943)[5]. Înainte de aceasta, Brăiloiu face ceea ce s-ar putea numi cercetare analitică[6], pe obiecte particulare şi unice[7], asupra cărora încearcă un studiu extrem de circumstanţiat. Poziţia sa teoretică iniţială se află expusă succint în magistrala schiţă a unei metode de folcloristică muzicală intitulată *Arhiva de folklore*[8]. Ea stă sub semnul unei dileme: ,,...disciplinele care nu rîvnesc decît la lămurirea uneia din condiţii sau manifestări îşi aleg anevoie metodele: prea îngrădite, investigaţiile lor le-ar răpi o seamă de mijloace de a cunoaşte; prea întinse, stăruind asupra unor probleme periferice, le-ar desfiinţa prin rezorbţia totală în sociologie'' (p.3). Brăiloiu alege călăuzit de convingerea că folclorul este ,,un produs al obştei, un fapt social prin excelenţă'' (*ibid.*). De aici decurge în chip logic ,,nevoia... de a studia, o dată cu fenomenele, condiţia fenomenelor şi filiaţia lor'' (*ibid.*). Obiectul folcloristicii muzicale îl va constitui, deci, ,,complexul melodiilor ce trăiesc la un moment dat într-un mediu ţărănesc, oricare ar fi origina şi stilul lor'' (p.4), iar sarcina folcloriştilor va fi nu studiul *muzicii* populare, ci studiul *vieţii muzicale* populare, cu întreg mecanismul ei de condiţionări sociologice. De aici, acel studiu extrem de minuţios al circumstanţelor faptului muzical, pe care l-am pomenit ca o trăsătură caracteristică a primei perioade de activitate folcloristică a lui Brăiloiu. Odată angajat pe această cale, analiza muzicală nu mai are finalitate muzicologică, ci devine un simplu instrument în slujba sociologiei. Acest lucru exclude din primul plan al cercetării metoda comparaţiei muzicale interetnice, deoarece, naţiunea fiind gîndită ca un organism social unitar, viaţa ei muzical-folclorică poate fi pe deplin înţeleasă prin metoda monografiei sociologice. Brăiloiu scrie chiar ,,biologie muzicală'' (p.7), dar, cu precauţia care îl caracterizează, se fereşte de a tranşa principial discuţia metodologică: ,,Numai timpul în care lucrăm, locul unde lucrăm, felul materialului asupra căruia lucrăm pot hotărî în ce măsură folklorul va fi silit să se apropie de sociologie, păzindu-şi neatîrnarea'' (p. 4). Pe de altă parte, comparatismul apare ca un lux atîta vreme cît nu este încă organizată pe baze ştiinţifice culegerea materialului destinat să formeze unul din termenii comparaţiei. De aici, faţă de comparativism, o rezervă metodologică în care

---

[5] V., în ce priveşte periodizarea activităţii savantului, prefaţa scrisă de E. Comişel la volumul: C. Brăiloiu, *Opere*, I, Bucureşti, Editura muzicală, 1967.

[6] Bartók (*Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire?* Traduit du hongrois par E. Lajti, Genève, Imprimerie Albert Kundig, 1948, p. 5) numeşte acest tip de cercetare ,,descriptivă''.

[7] Încercînd o delimitare reciprocă a celor două tipuri de cercetare, strict pentru domeniul muzicii, am defini cercetarea necomparativă ca pe o cercetare precumpănitor analitică, avînd un obiect particular şi monomorf şi o finalitate descriptivă; prin contrast, cercetarea comparativă ar fi o cercetare predominant sintetică, cu obiect mai general (bunăoară, o abstracţie de gradul 2), ce comportă o varietate de forme particulare (polimorfism), iar în final instituirea unui sistem de relaţii.

[8] *Arhiva de folklore a Societătii compozitorilor români. Schiţă a unei metode de folklore muzical.* Extras din revista ,,Boabe de grîu'', anul II, nr. 4, Bucureşti, Editura Societăţii Compozitorilor Români, 1931.

Brăiloiu a persistat multă vreme. Organizării culegerilor de folclor muzica și elaborării unei metode științifice își dedică Brăiloiu capacitatea sa de muncă din perioada 1922–1943. Punctul de maximă greutate al cercetării — înțeleasă ca sociologie muzicală — a lui Brăiloiu de pînă prin 1944 îl va constitui folclorul contemporan, descris și analizat în chip exemplar, dar fără încercări de istorie sau comparație. Într-un fel, acest mod de lucru oglindește convingerea sa din acea perioadă: „Nu este... menirea arhivistului să prezinte concluzii, ci numai temeiurile unor concluzii eventuale" (p. 16–17).

Lucrurile se schimbă după 1943. Lucrările de folcloristică muzicală comparativă sînt acelea care predomină. Folcloristul ca arhivist și sociolog, din perioada precedentă, este dublat de acum încolo de folcloristul conceput ca etnomuzicolog. Există mai multe explicații pentru acest fapt. Mai întîi, încheierea unei etape din însăși viața savantului, care se stabilește în străinătate. La acea dată el acumulase o bogată și multilaterală experiență personală în domeniul faptelor și al metodologiei, ceea ce reprezenta un potențial spiritual-dinamic extrem de favorabil pentru un salt calitativ în gîndirea lui. Apoi, mediul cultural vest-european în care s-a desfășurat activitatea sa între 1944 și 1958 și care i-a facilitat pătrunderea în miezul problemelor de maximă actualitate ale etnomuzicologiei mondiale. Orizontul său științific s-a lărgit considerabil prin cunoașterea unei impresionante cantități de material sonor, provenit din toate părțile globului[9].

Este de presupus că vechea lui rezervă metodologică față de comparativism a cedat printr-o reducere fatală, atunci cînd Brăiloiu s-a încredințat definitiv de imposibilitatea realizării integrale și simultane a tuturor factorilor de condiție ceruți de o metodă severă de culegere și interpretare a muzicii populare. Realitatea fiind un caz de rigoare al idealului, condiția primă și suficientă a cercetării comparative o constituie în cele din urmă experiența personală a cercetătorului, care — la nevoie — se poate mulțumi cu un minim de informație. De altfel, și alții își dăduseră seama înaintea lui de această situație. Bartók scria în 1936: „O dată ce explorarea unei regiuni formînd un întreg definit, întreprinsă după metodele cele mai moderne, ne va fi permis să-i cunoaștem *mai mult sau mai puțin bine* [subl. ns.] muzica populară, o nouă problemă se va ivi. Va fi vorba atunci de a confrunta repertoriile diferitelor teritorii explorate și de a desprinde elementele ce le sînt comune, ca și cele care sînt proprii fiecăruia dintre ele: folclorul muzical descriptiv va ceda locul folclorului muzical comparat"[10]. Este vorba așadar, la Bartók ca și la Brăiloiu, nu de a aștepta epuizarea studiilor asupra unui folclor regional, ca condiție prealabilă *sine qua non* pentru a trece la comparația interregională, ci de găsirea unor elemente adecvate comparației, care au fost suficient determinate ca individualități pentru a putea garanta reușita operației, în orice fază s-ar afla cercetările zonale.

Trecerea lui Brăiloiu la folcloristica muzicală comparativă (etnomuzicologie) echivalează, în gîndirea lui științifică, cu *o schimbare a*

---

[9] În calitatea sa de director al Arhivelor Internaționale de Muzică Populară, pe care le înființase la Geneva în 1944 împreună cu prof. Pittard, Brăiloiu a venit în contact nemijlocit cu folclorul muzical a numeroase popoare.

[10] Citat după traducerea franceză, Bartók, *op. cit.*, p. 5.

sistemului de referinţă în universul faptic, cu o ridicare pe o platformă gnoseologică superioară. Efectiv, ceea ce scrisese el pînă atunci reprezenta descrierea analitică a unor cazuri particulare, deci limitate valoric şi improprii unor concluzii de maximă generalitate. Se simţea nevoia integrării lor într-o concepţie de anvergură, care să tindă la concluzii de valabilitate universală. Din acest efort creator s-au născut studiile sale capitale.

Cu tot saltul de nivel care are loc în gîndirea savantului, observăm o analogie puternică între producţiile sale din ambele perioade, analogie ce ar putea fi numită ,,stilistică'' în sensul categorial-abisal[11] al acestui termen. Cercetarea lui e dominată de finalitatea *elaborării unor modele metodologice*[12] — îmbinare exemplară de analiză critică, intuiţie ştiinţifică şi receptivitate estetică. Această trăsătură asigură continuitatea de substrat a gîndirii lui Brăiloiu de-alungul ambelor perioade ale dezvoltării ei.

Preocupările comparativ-istorice ca eventualitate de perspectivă fuseseră recunoscute de mult de către Brăiloiu. În deja citata schiţă a unei metode de folcloristică muzicală citim : ,,Întrebuinţarea unor anume elemente muzicale (scări, ritmuri) îşi poate avea obîrşia în vreo înrîurire trecută. Cheia unor repartiţii teritoriale surprinzătoare ne-ar putea-o da căile transhumanţei şi pare de crezut că unele cîntece călătoresc pe drumurile oilor'' (p.4). Ideea, fugar expusă atunci, a rămas multă vreme exclusă din cercetările lui Brăiloiu. Nici măcar rapida sinteză *La musique populaire roumaine* (1940), cu cîteva modeste sugestii comparative, nu aduce vreo schimbare în poziţia muzicologului. Prima lucrare a lui Brăiloiu în care metoda comparativă devine axă a demonstraţiei este *Metabola pentatonică* (1945). De la acea dată încolo metoda comparativă este, în general, nelipsită din lucrările folcloristice ale lui Brăiloiu. Chiar o lucrare ca *Le Giusto syllabique*, unde autorul pare a-şi interzice comparaţia [13], reprezintă de fapt o caracterizare diferenţială întreprinsă pe baze comparative subînţelese.

Dacă ar fi să ne întrebăm ce aduce nou şi original Brăiloiu în etnomuzicologia contemporană, prin ultimele sale lucrări, am răspunde :

1) *un nou stil* de tratare a problemelor fundamentale ale disciplinei, care ar putea fi caracterizat prin acea tendinţă spre modelul metodologic ;

2) *o metodă critică* riguroasă, care îmbină cumpătarea şi luciditatea cu iniţiativa curajoasă ;

---

[11] L. Blaga, *Orizont şi stil*, cap. I. Fenomenul stilului şi metodologia, *passim*.

[12] Modelul metodologic rămîne profilul caracteristic al principalelor lucrări ştiinţifice ale lui C. Brăiloiu : *Despre bocetul de la Drăguş*, Bucureşti, 1932 ; *Bocete din Oaş*, Bucureşti, 1938 ; *Nunta la Feleag*, Bucureşti, 1938 ; *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914—1918*, Bucureşti, 1944 ; *La Métabole pentatonique*, Paris, 1945 ; *Le Giusto syllabique*, Paris, 1948 şi Barcelona, 1952 ; *Le Folklore musical*, Zurich, 1948 ; *Le Rythme aksak*, Paris, 1951 ; *Sur une mélodie russe*, Paris, 1953 ; *Le Rythme enfantin*, Paris, 1956 ; *La vie musicale d'un village. Recherches sur un répertoire musical paysan. Drăguş — Roumanie. Essais de sociologie musicale*, Paris, 1961.

[13] ,,Toutefois, la notice que voici s'interdit la comparaison : elle va au plus pressé. C'est dire que si elle fait état, par exemple, de quelques notions élémentaires de métrique antique, ce n'est, en aucune mesure, dans l'intention d'étayer un essai de rapprochement, ou — moins encore — de filiation, mais à seule fin de mieux faire saisir les propriétés de notre objet" (p. 117).

3) *o sensibilitate particulară*, rod al formației sale ,,stilistice'' est-europene, care i-a îngăduit receptarea lipsită de prejudecăți a muzicii extraeuropene.

O urmărire a principalelor probleme comparative tratate de Brăiloiu trebuie să înceapă cu *Le Folklore musical* — sinteză capitală în gîndirea autorului, lucrare de o excepțională importanță în etnomuzicologie. Însemnătatea ei rezidă atît în natura problemelor pe care le discută, probleme fundamentale ale disciplinei, cît și în realizarea tehnică, semnificativă pentru trăsăturile de stil, metodă și sensibilitate enunțate mai sus. Brăiloiu întreprinde aici o amplă trecere critică în revistă a unor chestiuni esențiale, aplicînd pe un dublu plan metoda comparativă : pe de o parte comparație între muzica folclorică și muzica cultă, pe de altă parte comparație între muzicile folclorice ale diferitor popoare. Astfel, în primul plan de comparație Brăiloiu încearcă o definiție obiectivă a conceptului de calitate ,,popular''. De acord cu axioma lui von Greyerz : ,,există diferite grade de popular'', Brăiloiu socoate că ,,obiectul muzical e *mai mult sau mai puțin* folcloric, după cum el se apropie sau se îndepărtează mai mult de un concept absolut, care ne-ar îngădui să-i determinăm, cu o aproximație tolerabilă, « concentrația » în substanță populară'' (p.285). El continuă prin a arăta că există încă numeroase exemple de societăți arhaice (străine de orice cultură livrescă, fără legi scrise, necunoscînd industria mecanică și economia deschisă) care au o muzică proprie. Acea muzică trebuie considerată integral ca ,,populară'' în sensul primordial și absolut al cuvîntului. După părerea lui Brăiloiu, omogenitatea ,,popularului'' ia sfîrșit în momentul cînd societatea arhaică se scindează prin apariția unei pături instruite ; faptul generează un ireversibil proces istoric, care va duce în timp la asimilarea, în națiunea modernă urbanizată, a păturii rurale și în consecință la depersonalizarea acesteia. În timp ce în țările puternic industrializate, din apusul Europei, asimilarea e pe sfîrșite, în țările din sud-estul Europei vechea civilizație rurală — depozitară a muncii tradiționale — mai este parțial vie (p.285—288). În același plan cult-popular Brăiloiu atacă problema spinoasă a diferențelor specifice de ordin muzical. Pornind de la datele intuitive care le afirmă, el analizează realitatea acestor diferențe (p.291—300). Transpusă pe celălalt plan de comparație (muzica diferitelor popoare), problema devine și mai complexă. După ce întocmește un registru de incertitudini, citînd o serie de trăsături muzicale socotite specifice etnice și care în realitate sînt polietnice (p.307—314), Brăiloiu trece la chestiunea cardinală a raportului național-universal în muzica unui popor, sau, cu alte cuvinte, a specificului etnic. Ideile extrem de importante expuse de el asupra acestei probleme sînt rodul unei concepții dialectice consecvente asupra fenomenelor artistice. Brăiloiu vede raportul național-universal sub un unghi dinamic, diferențiat morfologic și istoric. Ceea ce i-a permis savantului să sesizeze corect esența specificului etnic, ca un fapt istoric care apare pe o anumită treaptă de dezvoltare a folclorului, corespunzînd multiplicării (și deci posibilității de selecție) a morfemelor muzicale, este examenul comparativ etnomuzicologic. El scrie : ,,... cu cît sporește masa documentelor, cu atît ne frapează și ne derutează cvasiubicvitatea anumitor « formule », a anumitor combinații constante ale unui mic număr de sunete... S-a întîmplat ca această ubicvitate a cîtorva locuri comune melodice sau ritmice să surpe definiții premature de stiluri naționale... Aceste locuțiuni și elocuțiuni stereotipe și apatride, izvorîte din datele elementare ale fizicii, par să constituie prima etapă a unui drum fatal, ca niște cuceriri acustice inițiale'' (p.325—326). Într-un racursiu magistral, Brăiloiu arată cum se ajunge de la faza inițială la faza specificului: Substanța muzicii populare nu consistă, la origine, ,,evident, decît într-un joc restrîns de posibilități, mult prea puțin numeroase pentru ca îmbinările lor variate să se poată diferenția clar sau pentru ca să se întrevadă un plan: pentru acest lucru, la această scară, întîlnirile și identitățile sînt atît de frecvente, aidoma unei arhitecturi silite să se repete... Va trebui ca aceste «rădăcini» să se înmulțească pentru ca o selecție să devină cu putință, iar din aliaje diverse și potriviri felurite să se nască forme și stiluri distincte. În urzeala acestor limbaje nuanțate se regăsesc constantele primordiale, dar, nu numai o dată, ascunse prin debit... Există puternice motive să credem că «dialectele» regionale, mai cu seamă atunci cînd ele urmează altora, mai vechi, sînt vremelnice și marchează o epocă a istoriei sociale. Oricum, fiecare dintre ele nu reprezintă niciodată decît stabilizarea unei combinații particulare — adesea deosebit de ingenioasă — de elemente melodice și ritmice[14] primitive'' (p.329—330).

Prin urmare, stilurile regionale distincte (= stilurile naționale) corespund acelei faze de dezvoltare istorică în care devin cu putință selecția și aliajul preferențial al unor elemente-fonem general umane. Aceeași concluzie încheie studiul *Sur une mélodie russe* (1953). Referindu-se la melodia tritonică ce formase punctul de plecare al considerațiilor sale, Brăiloiu scrie: ,,În virtutea clarificărilor obținute, pas cu pas, în drumul nostru, melodia nupțială pe care ne-am propus s-o elucidăm s-ar situa într-un punct hotărîtor al uneia din primele vîrste ale acestei preistorii [a muzicii]: *stadiul de 3 sunete* propriu-zis, anterior primei terțe. Inconsistența accentului său «național» ar veni de aici: în acest stadiu puținătatea resurselor materiale nu ar lăsa încă liberului arbitru artistic decît un loc extrem de mic, impunînd un fel de nivelare, care, mai presus de rasă și hotare, ar integra melodia noastră rusă într-un vast ansamblu de fenomene, universale și supranaționale prin însăși natura lor. Am ști atunci, cu siguranță, că cele 3 note cu care ea se mulțumește definesc orice s-ar zice o artă muzicală autonomă, ca și faptul că ele nu pot alcătui decît un număr restrîns de tricordii, fatalmente identice cu ele înșile, fie că ar forma substanța melodică a unui cîntec popular contemporan, fie pe aceea a creațiilor unui compozitor din Grecia antică''. Cu alte cuvinte, dacă fonologia muzicii este nespecifică, mai mult sau mai puțin invariabilă, identică cu ea însăși și comună tuturor popoarelor, multiplicarea morfologică creează posibilitatea unor particularizări regionale, care, cucerind și domeniul sintaxei muzicale, duc la diferențieri etnice din ce în ce mai consistente[15].

---

[14] La acestea trebuie adăugate și alte elemente, de care Brăiloiu nu pomenește, dar asupra cărora atrage atenția pe bună dreptate Jaap Kunst (*op. cit.*, p. 12): ,,Realmente, nu sînt numai intervalele și ritmul acelea care, alături de anumite forme muzicale, caracterizează manifestările unei rase. Maniera, stilul de execuție are o importanță cel puțin egală cu ele. Trebuie să o fi auzit pentru ca să înțelegi pe deplin acest lucru: melosul mobil, uluitor de iute al pigmeilor, cîntat cu o voce de cap foarte înaltă; sunetul vocal gîtuit în mod pasional al actorilor japonezi și chinezi; melodica nazalizată a femeilor indoneziene; patosul emisiei vocale a indienilor americani; veselia de viață ca și gravitatea sonoră a cîntării negrilor — trebuie să le fi auzit pentru ca să înțelegi deplin gradul în care o rasă e caracterizată prin stilul ei de interpretare''.

Puțin mai sus (p. 322—324), Brăiloiu reia problema — dezbătută și în *Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918* (1944) — a raportului individual-colectiv în procesul de creație folclorică. În această privință el susține, o dată mai mult, împletirea indisolubilă dintre individual și colectiv în opera folclorică — idee argumentată cu lux de amănunte în lucrarea anterioară citată, unde arată că numai prin răspîndirea lor motivele individuale pot constitui eventuale motive colective, singurele cu adevărat populare. O creație folclorică reprezintă un țesut compact în care firul individual și cel colectiv se împletesc inextricabil. Opera personală a unui creator folcloric trebuie socotită nu o creație populară în act, ci una *in statu nascendi*[16].

Foarte semnificative sînt judecățile de valoare emise de Brăiloiu în urma aprofundării cunoașterii comparative a muzicilor extraeuropene[17]. Aici, puterea lui de discernămînt a fost excelent slujită de o sensibilitate permanent trează, nealterată de prejudecăți de educație — calitate la care l-a predestinat apartenența lui etnică. Ca unul ce era născut la punctul de încrucișare al Orientului cu Occidentul, nimeni nu era mai indicat decît el să enunțe relativitatea experienței muzicale apusene[18], dar și a celei răsăritene. Brăiloiu este astfel printre puținii etnomuzicologi care-și dau seama de natura balastului ce grevează capacitatea de comprehensiune a societăților avansate : ,,vom remarca, pentru început, că cu cît arta unei civilizații scrise se dezvoltă și se organizează, cu cît se îndepărtează de starea « naturală » unde-și are punctul de plecare, cu atît convențiile ce ea și le creează devin inflexibile și cu atît cei care le practică își pierd receptivitatea față de orice altceva decît arta lor''[19]. Situația este deosebit de gravă în ce privește civilizația occidentală, la adresa căreia Brăiloiu formulează critici de o excepțională pătrundere și luciditate : ,,O superstiție specific vest-europeană vine să agraveze în chip singular această impermeabilitate a spiritului occidental, anume convingerea lui arogantă că ar fi dăruit umanității o civilizație superioară tuturor, în afară, cel mult, însă numai în ce privește anumite domenii, de aceea a antichității clasice a cărei moștenitoare [civilizația vest-europeană] se vrea. E îngăduit a crede că această infatuare specifică are drept cauză credința oarbă în atotputernicia « progresului ». Perfecţionarea permanentă a tehnicii, îmbogăţirea continuă a arsenalului de mijloace mecanice, sporirea neîntreruptă a puterii materiale pe care au atras-o după sine, iar, mai mult ca orice, neîndoielnic, puterea politică pe care acestea au adus-o « albilor » zişi civilizaţi, i-au făcut pe aceştia să creadă că, în toate domeniile de fapte, durata îmbinată cu perseverenţa în efort antrenează în mod necesar o îmbunătăţire şi că, prin urmare, cultura cea mai tîrzie este fără discuţie în acelaşi timp şi cea mai perfectă, cu atît mai mult atunci cînd răsunătoare izbînzi asupra materiei îi confirmă în chip peremptoriu superioritatea. Pentru acest motiv neînţelegerea de care dau dovadă occidentalii se colorează de obicei cu un oarecare dispreţ"[20].

---

[15] Idei expuse concentrat și în scurtul eseu *La Vie antérieure*, aflat în *Histoire de la musique*, I, Paris, Librairie Gallimard, 1960 (Encyclopédie de la Pléiade), p. 126. Așa cum Brăiloiu a presimțit (*Le Folklore musical*, passim), de la un anumit moment istoric de maximă diversificare, sensul procesului se inversează. Dialectele regionale (în sens atît geografic, cît și etnic) sînt ,,vremelnice'', reprezentînd doar o etapă a neîntreruptei evoluții a omenirii. Prin integrare treptată ele se vor omogeniza, o dată cu evoluția ireversibilă a societății contemporane în direcția uniformizării și standardizării.

[16] Problema raportului individual — colectiv în creația folclorică a fost reluată de Brăiloiu și în articolul *Réflexions sur la création musicale collective* apărut în ,,Diogène. Revue internationale de sciences humaines'', UNESCO, Paris, 1959, nr. 25/janvier — mars, p. 83—93.

[17] V. și articolul *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques européennes et extra-européennes*, Paris, 1954.

[18] ,,E multă vreme de cînd nu ne mai închipuim că desfășurarea istoriei a avut ca finalitate necesară Simfonia a IX-a'' (*La Vie antérieure*, p. 123).

[19] *Le Folklore musical*, p. 300.

Adîncind analiza structurală şi funcţională a muzicilor populare europene şi extraeuropene, Brăiloiu îşi dă seama că între ele nu există deosebiri de esenţă şi că, prin urmare, e complet nefundată părerea unor cercetători mai vechi (Fétis, Helmholtz, Tiersot, Stumpf) că muzica apuseană ar constitui forma cea mai avansată a fenomenului muzical, în timp ce culturile muzicale extraeuropene ar reprezenta manifestări inferioare de expresie artistică[21]. Consecinţa cea mai importantă care decurge de aici o formează necesitatea *lărgirii concepţiei istorice* asupra dezvoltării muzicii universale. Corect condusă, cercetarea comparativă arată că cultura muzicală apuseană nu este decît un caz particular al evoluţiei muzicii, unul din numeroasele cazuri posibile, şi care nu poate în nici un caz să constituie un model universal. Există o echivalenţă a planurilor evolutive ale muzicii occidentale şi ale celei orientale, care naşte o anumită intoleranţă reciprocă. Astfel, prin lărgirea concepţiei privitoare la mişcarea fenomenelor artistice în spaţiul istoric, Brăiloiu ne furnizează o dovadă de valabilitate a metodei comparative pentru determinarea unor legi generale ale evoluţiei muzicii.

Alte probe în această direcţie aduc studiile sale despre ritm şi cele despre sistemele sonore. Faptul că acoperă o vastă arie geografică şi etnică (la bulgari, turci, greci, albanezi, români, în Iugoslavia, la turcmeni, armeni, berberi, tuaregi, beduini, în Africa neagră, Afganistan, Indonezia, India, Elveţia germanică, Belgia, la basci, în dansurile sud-americane şi în teatrul clasic chinez) este acela care dă ritmului aksak fizionomia unui fenomen legic de maximă generalitate. De altfel, în acest studiu, în afara menţiunilor comparative interetnice, Brăiloiu îşi defineşte obiectul pe baza unui termen paralel de comparaţie, arătînd anume diferenţele şi analogiile modelului ritmic aksak faţă de modelul ritmic „divizionar". La fel, constatarea prodigioasei sale universalităţi, mai presus de limbă, dă ritmului copiilor impresionanta însuşire de fenomen primar, aflat la pragul dintre fiziologie şi exprimare artistică[22]. Pe de altă parte, compararea între ele a diferitelor sisteme ritmice l-a făcut pe Brăiloiu să constate, pe lîngă diferenţe, o serie de puncte în care ele se suprapun, „suprafețele de contact'' generate de cazurile-limită ale fiecăruia dintre ele [23]. O dată mai mult, operația care scoate cercetătorul din impas este comparația : „Doar comparația va scoate limpede la iveală, alături de concordanțele care sînt cu putință, punctul precis de unde încep incompatibilitățile'' [24].

---

[20] *Ibidem*, p. 301. Consideraţii pe această temă şi în *Le Rythme aksak*.

[21] *La Vie antérieure*, p. 118—120. De aceeaşi părere cu savantul român, Jaap Kunst scrie (*op. cit.*, p. 1) : „Există printre apuseni o tendinţă de a privi orice muzică exotică, chiar în formele ei cele mai înalte, drept nimic altceva decît ori o expresie a unei civilizaţii inferioare, mai primitive, ori ca un soi de perversiune muzicală". Idei analoge la André Schaeffner, Paul Collaer, Klaus Wachsmann, Manfred Bukofzer.

[22] „Prin descoperirea sistemului ritmic al copiilor simţim că ne apropiem de înseşi izvoarele universale ale muzicii". Identitatea ritmicii la cîntecele de copii în toate limbile, după afirmaţia lui Brăiloiu, „e poate cea mai mare problemă de care muzicologia s-a lovit vreodată" (E. Comişel, *Din corespondenţa lui Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", 1965, nr. 11, p. 17).

Metoda comparativă, slujită de o amplă informare, stă la baza celui mai extins studiu etnomuzicologic ieșit de sub pana lui Brăiloiu, *Sur une mélodie russe* (1953). Însemnătatea lucrării rezidă în faptul că demonstrează existența unui anumit tip [25] de scări muzicale alcătuite din 4, 3 și 2 sunete care reprezintă nu fragmentări ale pentatonicului, ci *sisteme* sonore autonome cu caracter de stadii legice universale ale fenomenului muzical [26]. Pentru a putea vorbi despre sisteme, condiția necesară și suficientă rămîne, așa cum scrie Brăiloiu, „posibilitatea unei *practici* muzicale''. O singură cale putea să arate dacă această condiție e împlinită sau nu în realitatea muzicală : metoda comparării faptelor sonore de pe o vastă arie geografică. E ceea ce întreprinde, cu minuțiozitate și lux de argumente, Brăiloiu. Pornind de la sistemul pentatonic, Brăiloiu extrapolează sistemele prepentatonice, integrîndu-le apoi într-un organism sonor complex, a cărui dezvoltare filogenetică o reconstituie pe baza ciclului pitagoreic de cvinte și cvarte. Evoluția ulterioară a acestui organism, de la pentatonic la heptatonic, este expusă în *La Métabole pentatonique* (1945). Comparînd numeroase exemple, Brăiloiu arată felul în care, cu ajutorul unui subtil joc al pienilor, au loc variații de echilibru funcțional (Systemwechsel sau Metabolă). Depășind cadrele pentatonicului, acestea îi pregătesc transformarea în heptatonic.

Prin aceste două studii Brăiloiu are o contribuție decisivă la recunoașterea ca un fapt pozitiv, în etnomuzicologie, că ciclul pitagoreic constituie în domeniul melodic un principiu generator, un *nixus formativus*, echivalent șirului armonicelor naturale în dezvoltarea armoniei [27]. Valabilitatea universală a acestui principiu a fost foarte bine sesizată de Chailley : „. . . să începem prin a constata faptul că, la orice stadiu ne-am opri în ciclul cvintelor. . ., ia naștere o scară, iar această scară există undeva în lume'' [28]. Izvorînd dintr-un impuls de ierarhizare, regăsim aici în gîndirea lui Brăiloiu aceeași tendință spre reducerea fenomenelor la un principiu organizator unic, legic, care le reflectă esența : ciclul pitagoreic în ordinea melodică, combinațiile de *brevis* și *longa*, de ♪ și ♪., în ordinea ritmică.

Descoperirea unor legi cu caracter general pentru societățile umane reaprinde astăzi discuția în jurul problemei de a stabili dacă elementele comune de limbaj artistic întîlnite la popoare foarte îndepărtate în prezent unele de altele reprezintă rezultatul unei dezvoltări spontane ce reproduce un model universal al evoluţiei umane, sau se datorează unui contact între grupuri, respectiv unei influenţe modelatoare externe. Ideile de bază emise în această problemă s-au polarizat în două teorii : *teoria invenţiunii* susţine teza poligenezei independente a motivelor culturale ; *teoria difuziunii* afirmă geneza limitată a motivelor şi propagarea lor ulterioară. La fel ca în alte ştiinţe comparative, care-şi pun aceeaşi problemă, nici în etnomuzicologie cercetătorii nu formează un front unitar. Unii dintre ei, printre care şi Brăiloiu, înclină spre teza poligenezei independente şi spontane [29] a structurilor şi stilurilor muzicale : ,,Nimic nu se împotriveşte să credem că muzica s-a putut naşte în mai multe rînduri şi în mai multe locuri, în perioade mai mult sau mai puţin îndepărtate de momentul de faţă'' [30]. Brăiloiu respinge nu numai teza — din ce în ce mai dificil de susţinut — a focarului unic (,,Enigmaticul cuib de unde muzica şi-ar fi luat zborul se retrage din ce în ce mai departe în nebulosul legendelor'' [31]), ci şi acea *Kulturkreislehre* promovată de etnologii şcolii germane. El explică ,,opoziţiile nenumărate pe care le exclude în chip firesc o vecinătate din vremuri imemoriale, sau, din contra, concordanţele la fel de numeroase pe care nu le împiedică nici munţii, nici oceanele'' [32] prin aceleaşi legi generale ale evoluţiei, a căror desfăşurare stadială poate să fie concordantă — în cazul similitudinilor — sau discordantă — în cazul diferenţelor. După Brăiloiu, ceea ce contează în această problemă nu sînt vecinătăţile şi contactele, al căror rol e secundar, ci ritmul propriu, interior, al culturii muzicale a unui grup uman, ritm care reflectă un model universal şi unic. Esenţa meritorie a concepţiei savantului este depreciată, din păcate, de un determinism rigid, care, excluzînd complet liberul arbitru (întîmplarea), intră în contradicţie chiar cu unele formulări anterioare ale sale [33] : ,,Lucru sigur e că cei dintîi paşi ai săi [ai muzicii], oricare ar fi ceasul şi punctul geografic al acestei naşteri, sînt călăuziţi de un soi de «ordine a lucrurilor » pe care [muzicii] nu îi este dat să o frîngă... Dacă ar fi să ne mărginim numai la documente, totul pare să se petreacă ca şi cum, odată descoperit primul sunet cu vibraţii regulate (sunetul muzical), căile care duc spre muzică ar fi fost hotărîte din vecii vecilor. Înaintarea pe aceste căi e înceată, în acelaşi timp împiedicată şi înlesnită de legi fizice elementare'' [34]. Un determinism foarte strict explică pentru Brăiloiu şi formarea elementelor stilistico-expresive (de ex. emisia vocală), care ţin nu de capricii de gust, ci de finalităţi magice [35]. Dacă pentru folclorul ritual justeţea acestei teze pare în afara oricărei îndoieli, ea devine discutabilă în ceea ce priveşte repertoriul neritual — circumscriere pe care Brăiloiu omite să o facă.

---

[23] V. *Le Rythme enfantin*, p. 144—145 ; *Le Giusto syllabique*, p. 222 ; *Le Rythme aksak*, p. 247 (paginația după volumul bilingv citat : *Opere*).

[24] *Le Rythme aksak*, p. 241.

[25] Generat pe baza principiului consonantic de cvinte și cvarte.

[26] Din unghiuri de vedere diferite, problema a fost atacată, înaintea lui Brăiloiu, de Rowbotham (1885), Stumpf (1911), Danckert (1943), Szabolcsi (1943), Breazul (1946), iar ulterior de către Wiora (1956).

[27] Principiul seriei de cvinte și cvarte a fost descoperit de către teoria antică chineză a muzicii.

[28] J. Chailley, *Ethnomusicologie et harmonie classique*, în „Les Colloques de Wégimont'', IV—1958/1960. „Ethnomusicologie'', III, Université de Liège, 1964, p. 258.

Mai rezervat, Jaap Kunst constată că ,,adeseori este cu neputinţă să stabileşti cu certitudine dacă... convergenţele îşi au obîrşia într-o înrudire rasială inițială, ori în înrîuriri culturale mai tîrzii” [36]. Se cuvine să amintim însă că, în ultima vreme, cercetări adîncite în domeniul relațiilor interregionale și interetnice au furnizat un material extrem de interesant pentru o reevaluare pe noi baze a teoriilor difuzioniste în etnologie și etnomuzicologie [37].

---

[29] În sensul supunerii numai unor legi fizice şi psihofiziologice universale.

[30] *La Vie antérieure*, p. 124.

[31] *La Vie antérieure*, p. 123.

[32] *La Vie antérieure*, p. 121.

[33] Cf. *Le Folklore musical*, p. 329—330 ; *Sur une mélodie russe*, p. 394 (după *Opere*).

[34] *La Vie antérieure*, p. 124—125.

[35] *La Vie antérieure*, p. 122. Cf. *À propos du jodel*. Sonderdruck aus dem Kongressbericht der Internationalen Gessellschaft für Musikwissenschaft, Basel, Bärenreiter-Verlag, 1949, S. 69—71.

Pentru știința muzicii, importanța cercetării comparative este aceea de a fi arătat că muzica populară nu constituie o simplă prefigurare rudimentară, embrionul muzicii culte din țara respectivă, ci reprezintă un *sistem universal și autonom*, guvernat de legi proprii, avîndu-și propria lui evoluție în timp și spațiu. Să dăm cuvîntul lui Brăiloiu : „Atîta vreme cît comparația internațională sau intercontinentală nu dezvăluise încă analogii în stare să călăuzească privirile dincolo de sfera strîmtă a primelor descoperiri locale, era inevitabil ca producția populară occidentală să fie luată drept starea embrionară și prefigurarea informă a celei savante. Interesul acestei arte minore nu putea așadar să apară decît relativ și retrospectiv, în orice caz de ordin pur artistic, iar, în ansamblu, foarte limitat” [38]. Perspectiva se schimbă în momentul trecerii folcloristului la studiile comparative : „Ar putea fi și s-ar cuveni demonstrate raporturile culturale ancestrale ale unor popoare astăzi depărtate unele de altele ; s-ar putea lumina sumedenie de necunoscute istorice, mai cu seamă cele ale așezării diverselor popoare ; s-ar putea defini modalitățile de contact între popoare vecine, afinitățile sau antagonismele mentalității lor. Rezolvarea unor asemenea probleme formează scopul final al folclorului muzical” [39].

O dată cu aceasta însă, și într-un chip neașteptat — cu sau fără voia lui Brăiloiu —, folcloristica muzicală încetează de a mai fi un capitol al sociologiei și devine, sub forma etnomuzicologiei, o știință de sine stătătoare a cărei finalitate o formează descoperirea legilor universale ale fenomenului muzical „natural” [40]. Căci nu se poate tăgădui că abordarea, în ultima sa perioadă de activitate, a domeniului studiilor muzicale comparative i-a dat lui Brăiloiu putința să se ridice la o privire cuprinzătoare asupra muzicii folclorice în unitatea și specificul ei fenomenologic universal, iar ca urmare a acestui lucru, să ajungă la o concepție intensivă lărgită a obiectului. Faptul se oglindeşte în deplasarea interesului său de la învelişul sociologic la faptul muzical pur, asupra căruia îşi concentrează atenţia. N-am putea încheia mai bine rîndurile de faţă decît citîndu-i o apreciere asupra importanţei cercetărilor comparative în etnomuzicologie: „... comparaţia devenea lege supremă şi raţiune de a fi a disciplinei nou-născute. Ea a rămas aşa pînă în ziua de astăzi"[41].

---

[36] J. Kunst, *op. cit.*, p. 45.

[37] În *Problems of Musical Stratigraphy in Africa* („Les Colloques de Wégimont”, IV—1958/1960. „Ethnomusicologie”, III, Université de Liège, 1964, p. 21), Klaus P. Wachsmann arată că, în ce privește continentul negru, cercetările din ultimii 10 ani au recoltat o sumedenie de informații care confirmă faptic numeroase ipoteze ale unor contacte culturale în trecut.

[38] *Le Folklore musical*, p. 302.

[39] Bartók, *op. cit.*, p. 7, a cărui poziție Brăiloiu și-o însușește (*Le Folklore musical* p. 305—306).

[40] În această direcție a se vedea cele scrise de G. Breazul (*Idei curente în cercetarea cîntecului popular. A. Teoria bunurilor culturale căzute*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, Editura muzicală, 1965, p. 10) : „Etnologia, etnografia și folclorul, studiile asupra muzicii exotice și cele care folosesc comparația ca metodă de cercetare dau impuls determinant fundării unei discipline speciale de investigații muzicologice, nu îndeajuns de propriu denumită « știința muzicii comparate », care consideră fenomenele muzicale din puncte de vedere deosebite de cele ale artei apusene și științei ei ... Cercetările științifice de acest gen conduc la ideea fundării unei științe speciale a folclorului muzical sau a « cîntecului popular ». Tema favorită a acestor noi direcții de preocupări științifice este problema modurilor muzicii primitivilor, a popoarelor orientului asiatic și, în general, a popoarelor de cultură rămasă neinfluențată de sistemul tonal al artei apusene, cum și a muzicii populare europene”.

CONSTANTIN BRĂILOIU ET LA RECHERCHE COMPARATIVE DU FOLKLORE MUSICAL

L'attitude de Brăiloiu par rapport à la recherche comparative de la musique ethnique des divers peuples n'a pas fait jusqu'à l'heure actuelle l'objet d'une étude. Cet aspect de l'activité du savant revêt une signification toute particulière, étant donné sa contribution de remarquable portée pour le développement des études comparatives dans le domaine de l'ethnomusicologie. Les études de folkloristique musicale comparative forment la partie la plus importante de l'œuvre de Brăiloiu, dont elles couronnent l'évolution scientifique.

L'auteur met en évidence une évolution par stades dans la pensée de Brăiloiu. Dans la première période (1918—1943) de son activité folkloristique les mentions historiques et comparées manquent entièrement dans ses écrits. Brăiloiu fait à cette heure-là de la recherche descriptive et analytique, des micro-monographies sur des sujets particuliers, dont il étudie très minutieusement les circonstances extra-musicales (sociologiques surtout). Après 1943, le folkloriste ethnomusicologue s'ajoute au folkloriste conçu comme archiviste et sociologue. L'arrivée de Brăiloiu à la folkloristique musicale comparative équivaut, pour sa pensée, à un *changement du système référentiel* dans l'univers phénoménologique, à l'adoption d'une plate-forme gnoséologique supérieure. On remarque, en même temps, comme élément qui assure la continuité de substratum de la pensée du savant à travers les deux périodes, la tendance vers l'élaboration des *modèles méthodologiques*.

Les éléments originaux apportés par Brăiloiu à l'ethnomusicologie contemporaine peuvent être formulés comme il suit : 1) un nouveau style de traiter les problèmes fondamentaux ; 2) une méthode scientifique rigoureuse ; 3) une sensibilité particulière, fruit de sa formation stylistique sud-est-européenne, qui lui a permis l'entendement dénué de préjugés des musiques extra-européennes. Par la suite, l'auteur analyse les principaux ouvrages comparatifs de Brăiloiu, desquels il ressort l'attitude du savant par rapport à des concepts catégoriels, comme : populaire-cultivé, national-universel, spécifique ethnique, individuel-collectif, oriental-occidental, invention-propagation des motifs culturels. L'auteur souligne le fait que les recherches comparatives ont amené des conséquences très importantes pour la science de la musique : 1) elles ont rendu possible l'établissement de la folkloristique musicale comme domaine scientifique autonome, qui étudie un phénomène général, tant sur le plan géographique

---

[41] *La Vie antérieure*, p. 120.

que sur celui historique ; 2) elles ont élargi le mode de concevoir l'histoire du développement de la musique universelle, en démontrant que la culture musicale occidentale n'est qu'un cas particulier de l'évolution de la musique, et non pas un modèle universel.

En conclusion, l'auteur fait remarquer le fait que c'est en abordant, dans la dernière période de son activité, le domaine des études musicales comparatives que Brăiloiu a été en état d'acquérir une vue d'ensemble sur la musique folklorique dans son unité et son spécifique phénoménologique universel et, de ce fait, d'arriver à une conception intensive élargie de l'objet.

OBICEIURI DE LA NAŞTERE DIN OLTENIA DE NORD

FLORICA LORINŢ

I

Studiul de faţă nu urmează schema, am spune clasică, a cercetării etnografice a obiceiurilor. Nu este o prezentare monografică a practicilor tradiţionale legate de naştere şi prima copilărie, nici nu intenţionează să dea un repertoriu cît mai cuprinzător de credinţe şi rituri implicate în aceste împrejurări. Considerînd ca esenţial caracterul sincretic al fenomenului de cultură — obicei, îmi propun să cercetez unul din aspectele care concură în determinarea acestei esenţe, şi anume relaţia dintre structura vieţii ceremoniale şi structura formelor de viaţă socială, sensul şi consecinţele ei. Termenii generali operatori ai relaţiei : A) sistemul de obiceiuri practicat şi B) comunitatea socială practicantă cuprind activ sub termenii cu care am operat în această cercetare, al cărei obiect poate fi definit, relaţia dintre a) structura obiceiurilor de la naştere şi b) structura spiţei de neam şi a satului.

Cum în ansamblul său sistemul de obiceiuri apare azi dezagregat pentru întreg mediul rural românesc, în fixarea locului pentru cercetare am ţinut seama de gradul de conservare a fenomenului. După repetate sondaje, întreprinse în diferite regiuni ale ţării, am optat pentru nordul Olteniei, Gorj. Studiul este bazat deci, în principal, pe material provenit din satele Runcu, Dobriţa, Suseni, Arcani, Bîlta, aşezări vechi, româneşti, situate la nord-vest de Tîrgu-Jiu. Chiar în condiţiile locale însă de apreciabilă tenacitate a fenomenului, în cercetare am utilizat, în special, reconstituirea. Perioada limită ce poate fi atinsă, retrospectiv, prin informaţii directe este sfîrşitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea. Puternic perturbate în forma sub care le întîlnim azi, obiceiurile legate de evoluţia vieţii omului, categorie din care fac parte toate obiceiurile de trecere cu principalele lor momente : naştere, căsătorie, moarte, se reconstituie pentru perioada menţionată într-o remarcabilă unitate a întregului sistem de obiceiuri. Circumscrierea preocupării studiului nostru la cercetarea obiceiurilor de la naştere denotă acceptarea, măcar pînă la un punct, a clasificării obiceiurilor în funcţie de împrejurarea care le declanşează. Împrejurarea, în cazul nostru naşterea, etapele care o precedă şi cele care îi succedă, are fără îndoială un specific al ei şi, prin acest specific, ea solicită cu precădere anume elemente ; nu este însă mai puţin adevărat că orice împrejurare pune în mişcare întreg sistemul de obiceiuri, cu textura

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 517–530, Bucureşti, 1968

lui atît de complexă și sensibilă. Pentru a realiza cel mai modest ceremonial, se transmit obligatoriu semnale de la planul ideație la cel al gesticii, al participării sociale, și aceasta în cea mai simplă formulă. Așa se explică de ce, la decodificarea unui ceremonial, trebuie izolate, analizate și reasamblate credințe, rituri, date ce țin de calitatea socială a actanților. Analiza acestor elemente impune de fapt încadrarea lor în planul de proveniență, pentru a le stabili conținutul și, din nou detașarea lor, reincluderea în contextul — obicei, unde încărcătura pe care o aduc contribuie la specificul acestui fenomen.

În urmărirea relației obicei — structura formelor de viață socială, pe care ne-am propus să o cercetăm, de imediată utilitate este acea categorie de elemente sau acel plan care exprimă calitatea socială a actanților. Rămîne de văzut dacă și în ce măsură această calitate conferă o anume semnificație actelor rituale efectuate, ce pondere au aceste acte în contextul ceremonial, în ce fel contribuie la fixarea unui specific al acestuia.

În prima etapă a cercetării ne vom ocupa de relația ce se poate stabili între structura spiței de neam și ciclul obiceiurilor de la naștere. Această parte a studiului va cuprinde două capitole : unul care urmărește relația în cazul în care cei doi termeni se prezintă în condiții normale, spița de neam în calitatea ei de cadru social, ciclul de obiceiuri ca expresie a vieții ceremoniale ; un alt capitol va urmări relația ce se creează și consecințele ce le comportă perturbarea cadrului social pentru ciclul obiceiurilor de la naștere. Cu alte cuvinte, va căuta să prezinte ciclul obiceiurilor de la naștere atunci cînd nașterea este nelegitimă.

Numai într-o etapă următoare a cercetării vom încerca să sistematizăm și să conchidem pe baza materialului care exprimă relația, structura comunității sătești, structura ciclului de obiceiuri legate de naștere.

Așa cum am amintit deja, cercetarea se bazează în principal pe reconstituire, prin informații directe. Atît pentru nordul Olteniei însă, cît și pentru datele de completare și comparație, provenite din alte părți ale țării, am utilizat și informații din literatura de specialitate. Și într-un caz și în celălalt, am avut în vedere fenomenul tradițional pentru viața ceremonială, ca și pentru structura formelor de viață socială. Este vorba deci despre ciclul de obiceiuri de la naștere așa cum a existat cu un secol aproape în urmă și despre spița de neam și sat, în forma lor tradițională.

Obiectul studiului nostru este fenomenul — obicei, în accepțiunea etnografică a conceptului ; structura lui interesează în primul rînd, mecanismul de constituire și funcționare. Structura formelor de viață socială constituie fără îndoială obiectul de cercetare al unor studii de sociologie și istorie socială ; aici vom utiliza atare studii și rezultatele lor, dar nu avem nicidecum pretenția de a proceda personal la reconstituirea acestor organisme sociale în forma lor tradițională. Din ceea ce constituie structura lor, ne interesează acele elemente sau trăsături care au contribuit la definirea conținutului fenomenului — obicei.

În reconstituirea ciclului obiceiurilor de la naștere, am plecat de la materialul care în mod obiectiv există încă în mediul rural românesc. Acest material, în ordonarea lui esențială, apare dependent de cadrul social pe care-l formează familia și spița de neam. La fel stau lucrurile și cu obiceiurile din ciclul nupțial și ciclul funerar, ceea ce a și făcut ca obiceiurile respective să mai fie numite și obiceiuri ale vieții familiale. În această categorie de obiceiuri intră însă toate riturile de trecere, acoperind succesiv momentele vieţii individului de la început pînă la sfîrşit. Cele trei cicluri (de naştere, căsătorie, moarte) se detaşează azi cu pondere specifică din această categorie, dar există destule manifestări care ţin de alte momente, copilărie, pubertate, maturitate. În cazul acestora din urmă, cadrul social nu rămîn familia şi spiţa de neam, ci devine satul însuşi. Practicile tradiţionale care se grupează în jurul acestor momente aparţin, cf. criteriului de clasificare (dat de împrejurare), aceleiaşi categorii de obiceiuri; ele se raportează la viaţa individului. Există o deosebire? Naşterea, căsătoria, moartea vizează individul, el este destinatarul; sînt acte singulare ale existenţei. Momentele de trecere, ca intrarea în pubertate, în adolescenţă, se realizează nu raportate la individ, ci la generaţie. Ele se efectuează simultan pentru membrii aceleiaşi generaţii dintr-un sat; pe grupe de vîrstă deci. Aşa cum am menţionat, ciclurile naşterii, căsătoriei şi morţii s-au conservat în forme mult mai bine închegate decît obiceiurile altor momente ale existenţei. La rîndul lor, familia şi spiţa de neam, cadrul social care le cuprinde azi, şi-au păstrat în mai mare măsură structura tradiţională decît satul, privit ca unitate socială. Se poate stabili o legătură între gradul de conservare a obiceiurilor şi menţinerea sau perturbarea structurii tradiţionale a formei de viaţă socială? În cazul altor categorii de obiceiuri — cum sînt cele legate de muncă, ciclul agrar de pildă — se poate face o constatare similară; sînt mai puţin prezente în actualitate ceremonialuri care implică participarea comunităţii săteşti ca unitate socială de muncă şi mult mai bine conservate practici efectuate de grupe restrînse. Întrebarea de mai sus ţine de dinamica fenomenului, aşa cum problema existenţei unei relaţii obicei — viaţă socială ţine de structura lui.

Cercetări de sociologie şi istorie socială, la care ne-am mai referit, consideră satul ca unitatea socială de bază a vieţii rurale româneşti tradiţionale, şi anume obştea sătească [1]. Studiul sistemului de credinţe şi obiceiuri duce către aceeaşi concluzie. Ar fi fost firesc deci să începem expunerea materialului cu unele elemente care probează afirmaţia. Dacă nu procedăm în acest fel, este pentru că, aşa cum de asemenea am mai spus, în ansamblul său, sistemul de obiceiuri este serios afectat şi stadiul de dezagregare în care se află ne obligă să operăm cu elementele care se oferă mai direct [2].

★

Ciclul obiceiurilor de la naştere este precedat şi anticipat, în cadrul aceleiaşi categorii de obiceiuri, de elemente incluse în ciclul nupţial. Sînt riturile de fecunditate, alcătuind una din componentele esenţiale ale practicilor tradiţionale care însoţesc constituirea unei noi familii [3]. Reconstituind obiceiurile din ciclul nupţial în forma sub care a existat pînă în urmă cu opt-nouă decenii, găsim riturile de fecunditate grupate în cîteva momente : plecarea miresei de la casa părintească ; învelirea miresei ; aranjarea camerei nupţiale şi în special a patului nupţial.

---

[1] H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, vol. I–III, Bucureşti, 1958–1965.

[2] A. J. Greimas, *La quête de la peur* (réflexions sur un groupe de contes populaires), Prépublication, Contribution à Hommage à Cl. Lévi-Strauss, La structure narrative, p. 1.

[3] Aceste rituri solicită naşterea de copii; tinerii căsătoriţi, viitorii părinţi, sînt vizaţi numai ca intermediari, alţi indivizi fiind chemaţi să intre în ciclul de generaţii al neamului. Cf. concepţiei tradiţionale, lucrul apare pe deplin posibil, deoarece ,,la vie humaine n'est pas sentie comme une brève apparition dans le temps, entre deux néants; elle est précédée d'une préexistence, et se prolonge dans une postexistence, la mort n'est qu'une autre modalité de l'existence humaine'' (v. M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 126).

Ca şi existenţa ulterioară (moartea), preexistenţa nu este nici ea altceva, cf. aceleiaşi concepţii, decît ,,o altă modalitate a existenţei omeneşti'', ceea ce face posibilă influenţarea, prin procedee magice, a naşterii de copii.

În zona cercetată, riturile de fecunditate sînt bine conservate în ciclul nupţial, avînd clar încă în conştiinţa actanţilor această semnificaţie. La plecarea nunţii de la casa miresei :,,... dacă vrea să facă copii, să bage trei grăunţe de usturoi, să facă copii, în pantoful drept, muma miresii ; stă cu el [mireasa] pînă se cunună... ''[4] ; ,,...cep de la butoi, ăla îl bagă în sîn, tot mama, atunci cînd îs oamenii la masă, pînă nu pleacă cu nunta. Pînă se desface mireasa, se culcă, le pune undeva bine, în lada ei...'' [5] ; ,,...şi cînd pleca mireasa, de venea la ginere, îi da un neam de-ale miresei, care avea părinţi, peste fund cu cărpătoriu, să facă iute copii...'' [6]. Ceea ce se poate observa în cazul acestor rituri este rolul oarecum pasiv pe care îl are mireasa. Pentru acelaşi moment-ceremonial al plecării miresei de la părinţi, se pot semnala însă şi rituri în care fata are un rol activ, îndeplinind ea însăşi acţiunea [7]. Uneori, pentru acelaşi rit, actantul principal poate fi mireasa sau altcineva, mireasa fiind în cazul din urmă numai vizată de efectele acţiunii [8]. Este vorba probabil despre o formă degradată a practicii, în care repartizarea acţiunilor nu mai este respectată, ritul transmiţîndu-se în virtutea conţinutului său. Cînd ceremonialul plecării miresei poate fi reconstituit într-o formă mai amplă, riturile de fecunditate apar, ca în primele exemple, efectuate de diferiţi actanţi : mama miresei, o rudă a miresei. Momentul-ceremonial plecarea miresei, în care riturile analizate se încadrează, are în ansamblul său o semnificaţie unitară, nu lipsită însă de complexitate. Este un cumul de acţiuni-simbol, care exprimă (prin mijloace variate) desprinderea, ieşirea fetei din unităţile, grupurile în care a fost încadrată : ieşirea din grupul de fete, plecarea din cadrul familial al neamului său [9]. În riturile de fecunditate, de care ne ocupăm, acţiunea este efectuată, aşa cum am văzut, de reprezentanţi ai spiţei de neam căreia mireasa îi aparţine şi din cadrul căreia, prin căsătorie, pleacă. Motivul acestei plecări este constituirea unei noi familii, care nu se realizează însă în interiorul neamului miresei, ci în afara lui. Una din condiţiile pe care ceremonialul predării — plecării miresei le sugerează ca necesare pentru atingerea finalităţii generale (constituirea unei familii) este asigurarea fecundităţii. Fata adusă în căsătorie trebuie să fie în măsură să aducă pe lume copii : rudele ei de sînge sînt actanţii care se preocupă de efectuarea actelor magice ce garantează fecunditatea. Ei fac aceasta nu în virtutea unei solidarităţi social-familiale formale, ci cu implicaţia unor semnificaţii profunde. Fata este continuatoarea principiului fecundator, transmis neamului prin serii şi serii de generaţii, principiu pe care numai membrii acestui neam îl pot transmite ca pe o moştenire sau, de ce nu, ca pe o zestre cu care fata pleacă dintre ai săi. Primirea fetei în neamul feciorului este condiţionată de efectuarea acestor acte, implicit de asigurarea că tînăra căsătorită va putea aduce pe lume copii [10].

---

[4] A.I.E.F., f. t. nr. 2454/1967, inf. Ilinca Iordache, 80 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L

[5] A.I.E.F., f. t. nr. 2455/1967, inf. Ilinca Iordache, 80 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.

[6] A.I.E.F., f. t. nr. 186/1966, inf. Ghincu Ioana, 45 ani, com. Bîlta, culeg. Fl. L.

[7] ,,... Să furi un vătrai de la părinţi, îl bagi sub palton, să faci copii frumoşi şi vrednici...'' (A.I.E.F., f. t. nr. 2452/1967, inf. Maria Andrei, 65 ani, com. Dobriţa, culeg. Fl. L.).

[8] ,,... Cine vrea să aibă băieţi ia nişte cepuri de la putină, le bagă în sîn şi se cunună cu ele. Ea singură le ia de acasă de la ea, pînă iese de la cununie...'' (A.I.E.F., f. t. nr. 2453/1967, inf. Maria Stănciulescu, 40 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.).

[9] O practică deosebit de interesantă poate fi reconstituită la Runcu, în cadrul acestui ceremonial. Venind la casa miresei, nuntaşii mirelui, şi în primul rînd rudele lui de sînge, se opresc în faţa porţii, unde îi întîmpină nuntaşii miresei.

— Noi ne închinăm la soare, spun nuntaşii mirelui.

— Noi ne închinăm la lună, răspund nuntaşii miresei.

Mica ceremonie este repetată de trei ori, după care mireasa este preluată de nuntaşii mirelui, respectiv de naşi. Constituirea aceasta ceremonială pe grupe de rudenie apare şi în vechi balade olteneşti (v. Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Bucureşti, 1963, vol. I, p. 120, balada ,,Letinul bogat'').

În riturile de fecunditate incluse în ciclul nupţial, dar care anunţă obiceiurile de la naştere, intervenţia reprezentanţilor spiţei de neam a fetei se opreşte aici, la acest moment al plecării miresei. Dacă analizăm, cf. aceluiaşi criteriu al calităţii social-familiale a actanţilor, alte momente care conţin rituri de fecunditate, nu îi mai întîlnim avînd rol activ, ci doar ca asistenţi pasivi. Practicile cele mai ample, destinate să garanteze fecunditatea, se efectuează la învelirea miresei, moment ce simbolizează intrarea fetei în rîndul nevestelor, femeilor. În Oltenia, ceremonialul cuprinde, ca rit de fecunditate, practica următoare : mireasa este aşezată pe un scaun pe care s-au aşternut, fără ca ea să vadă, o pereche de pantaloni ai mirelui. Înainte ca naşa să-i desprindă cununa, soacra mare, mama ginerelui deci, aduce un copil pe care-l dă miresei în braţe. Mireasa dă copilului un colac pe care sînt înfăşurate brăciri. Copilul este învăţat să ducă mîna la sînul miresei, iar ea atinge sexul copilului. Principalul actant al ritului este mama ginerelui ; ea o aşază pe mireasă, aduce copilul, i-l dă, ia din nou copilul şi-l ţine în braţe în timp ce mireasa este învelită. Intervine aici şi un alt element care contribuie la descifrarea semnificaţiei ritului. Să vedem ce spun chiar informaţiile : ,,. . . cînd venea cu ea de o învelea, îi da un copil în poală, un neam de-al lor de-acolo. . .'' [11]. Şi mai departe : ,,. . .i se pune un copil în poală, ea îi dă un ban şi brăciri. Soacra din casă, dacă nu este, una care ţine loc. . .'' [12]. Tradiţia apare ca foarte categorică, atribuţia de a efectua acest rit revine soacrei mari ; în lipsa ei, atribuţia nu trece asupra altcuiva, la întîmplare, ci revine acelui actant care, simbolic, o reprezintă pe stăpîna casei. Din acest moment, spiţa de neam a mirelui este aceea care se preocupă de asigurarea fecundităţii noii familii. În numele acestei spiţe de neam acţionează soacra mare, mama feciorului. Temeiurile acestor acte sînt dictate de interesele neamului în care fata a intrat : prin căsătoria efectuată, acest neam se vrea perpetuat. Şi dorinţa, ca şi mijloacele de a provoca şi influenţa fecunditatea, iar prin ea perpetuarea, includ elemente şi mai precise : ,,. . .băiat, numa băiat îi punea'' [13] ; ,,. . .copilu mic, de-un an de zile, de-a ginerelui neam era, ce se brodea, mai mult punea un băiat îmi aduc aminte...” [14]. Preferinţa manifestată pentru sexul copilului nu este fără semnificaţie, după cum nu este indiferentă condiţia de rudenie sanguină cu mirele. Ritul urmăreşte influenţarea fecundităţii într-un anume sens, acela al naşterii de copii de sex masculin. Prin ei, continuitatea seriei de generaţii care formează neamul în verticală este asigurată. Băieţii unei spiţe de neam sînt purtătorii numelui şi tradiţiilor acestei spiţe, sînt garanţia perpetuării ei [15].

---

[10] Elena Niculiţă Voronca, *Datinile şi credinţele poporului român*, 1903, vol. I, p. 318.

[11] A.I.E.F., f. t. nr. 184/1966, inf. Paraschiva Staiconiu, 80 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.

[12] A.I.E.F., f. t. nr. 181/1966, inf. Florica Măruţă, 75 ani, com. Suseni, culeg. Fl. L.

[13] A.I.E.F., f. t. nr. 188/1966, inf. Paraschiva Pupăză, 67 ani, com. Dobriţa, culeg. Fl. L.

Şi mai manifestă apare imixtiunea spiţei de neam a tînărului căsătorit în ciclul propriu-zis al obiceiurilor de la naştere. Reprezentanţii acestui grup social apar ca principali actanţi chiar în momentul-ceremonial care însoţeşte venirea pe lume a copilului. În Oltenia, analiza riturilor momentului naşterii relevă fapte esenţiale pentru relaţia ceremonial — structura spiţei de neam.

La naştere, femeia beneficiază de o dublă asistenţă : ne referim, în continuare, numai la forma tradiţională a ciclului acestor obiceiuri, obţinute printr-o reconstituire. Există deci o asistenţă ,,profesională”, asigurată de femei bătrîne cunoscătoare ale vechilor practici de medicină populară şi farmacopee, asistenţă solicitată în cazuri speciale, de naştere grea, şi destinată să preîntîmpine riscurile. Dacă această asistenţă este accidentală, se poate constata o alta, obligatorie, asigurată de către ,,moaşă” [16]. Este vorba despre o asistenţă de altă natură decît profesională. Pentru a determina însă esenţa ei, să înregistrăm mai întîi actele pe care moaşa le efectuează în momentul naşterii. Ea primeşte copilul la venirea lui pe lume, îl ridică de lîngă mamă [17]. Taie cordonul ombilical, conform unui ritual precis, face copilului prima baie, îl înfaşă, respectînd la fiecare act prescripţiile tradiţionale. În unele sate din Munţii Mehedinţi, cînd taie cordonul ombilical şi îl leagă, moaşa săvîrşeşte şi un ceremonial de ,,botezare” a pruncului, dîndu-i un nume [18]. Ea se ocupă apoi de femeia lehuză şi de îndeplinirea altor rituri legate de momentul naşterii.

Moaşa este prin urmare actantul principal, căruia îi revine efectuarea tuturor riturilor implicate în această etapă a obiceiurilor din ciclul naşterii. Ce anume îi conferă moaşei dreptul şi obligaţia de a proceda la ,,oficierea” atîtor ceremonialuri? O anume calitate a sa, care nu este, aşa cum am văzut deja, profesională. Explicaţia o dă un element ce ţine de raportul structura socială — viaţa ceremonială; calitatea în virtutea căreia moaşa acţionează este de natură social-familială. Potrivit tradiţiei, moaşa era aleasă cu obligativitate, din rudele de sînge ale tatălui copilului [19]. Ea apare ca o mandatară a spiţei de neam patriliniară, din împuternicirea şi în numele căreia acţionează. ,,Cine ţine felul bătrînesc ia moaşă din neamurile tatălui copilului, de baştină, care l-a moşit pe el...'' [20]. ,,Moaşa se punea din neamuri, dintr-a neamurile lui bărbatul. Bărbatu pune moaşa, ce, treci înaintea bărbatului? Dacă nu pui moaşa lui, te blestemă...'' [21].

---

[14] A.I.E.F., f. t. nr. 185/1966, inf. Marina Chirculescu, 77 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.

[15] Preferinţa pentru băieţi este exprimată nu numai în rituri, ci şi prin zicători : ,,Feciorul e cruce întreagă, fata e jumătate de cruce”, ,,Cînd se naşte un fecior rîd uşorii de la uşă, cînd se naşte o fată plîng” (v. şi Gh. F. Ciauşanu, *Superstiţiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi şi nouă*, Bucureşti, 1914, p. 367).

[16] La naştere erau chemate ,,... muieri bătrîne şi moaşa” (A.I.E.F., f. t. nr. 178/1966, inf. Maria Arbagic, 68 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.) ; ,,... venea să ajute o femeie din sat, mai mult străină, care să ajute şi dacă vrea să pună moaşă, îl moşea, pe cealaltă o plătea” (A.I.E.F., f. t. nr. 217/1966, inf. Cuculici Ioana, 56 ani, com. Guşoeni, jud. Vîlcea, culeg. Fl. L.).

[17] Pentru actul ridicării rituale a copilului la naştere, S. Fl. Marian dă un text din Moldova, în care referirea la ascendenţa sanguină a noului născut este clară : ,,... ca oamenii cei isteţi /Ca toţi oamenii cei mari/ Care au fost mai de demultu/ Din moşi/ Din strămoşi/ Din răstrămoşi” (v. *Nascerea la români*, Bucureşti, 1852, p. 52).

[18] A.I.E.F., f. t. 2435/1967, inf. Muică V. Anica, 69 ani, com. Podeni, jud. Mehedinţi culeg. Fl. L.

Condiţia de rudenie cu tatăl copilului, moaşa o realiza însă indirect, prin soţul ei. Acesta era de fapt un consangvin al tatălui noului născut. Aşa se explică de ce, în obiceiurile de la naştere (şi în alte împrejurări, aşa cum vom vedea), moaşa nu este considerată singură, ci împreună cu bărbatul ei, ca moşi. În Mehedinţi, a putut fi reconstituită tradiţia conform căreia asistenţa rituală a naşterii era efectuată chiar de către un bărbat, neam de sînge al tatălui copilului [22]. Moaşa era deci numai soţia moşului. În stadiul actual al cercetării, nu putem preciza care era gradul de rudenie dintre moşi (moş, moaşă) şi tatăl noului născut. Nu putem şti dacă tradiţia prevedea strict acest grad şi este puţin probabil ca din elementele ce mai pot fi reconstituite pentru forma veche a ciclului de obiceiuri de la naştere să se deducă această relaţie. O modalitate care reţine atenţia ne pare a fi cercetarea asistenţei rituale sub raportul calităţii social-familiale a actanţilor în alte momente din ciclurile de obiceiuri ale aceleiaşi categorii, deci din ciclul nupţial şi funerar. Cu atît mai mult, cu cît rolul şi atribuţiile moşilor, întîlniţi mai întîi pe plan ritual, ca asistenţi ai naşterii, nu se opresc aici, ci se perpetuează pentru întreaga categorie de obiceiuri menţionată, lucru asupra căruia vom reveni o dată cu analiza altor momente — ceremonial legate de naştere.

Revenind la ritualul efectuat de moaşă cu prilejul naşterii, sesizăm o semnificaţie specială pe care calitatea social-familială a acestei asistenţe o conferă actelor cuprinse în el. Ridicarea simbolică a copilului este primirea unui nou-născut de către neamul căruia el îi aparţine, neam prezent prin moaşă. Textul citat de S. F. Marian apare concludent, referirea la antecedenţa sanguină făcîndu-se direct. În acest context, însuși verbul care indică asistarea nașterii, a moși, se încarcă cu un sens nou, altul decît cel profesional, sau, mai bine zis, recapătă vechiul său sens : acțiune de încadrare a noului născut în comunitatea de neam, în ciclul ei de generații, în tradițiile care l-au menținut și care îl vor perpetua.

---

[19] Florica Lorinţ, *Tradiţia moaşei de neam în Gorj*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', 12 (1967), nr. 2, p. 127—132.

Elemente care indică, pentru forma tradiţională a ciclului obiceiurilor de la naştere, practica alegerii moaşei de neam pot fi reconstituite şi în alte regiuni, ceea ce ne face să credem, alături de alte fapte, că tradiţia a fost generală, pe ţară. ,,... Moaşa se chema din neam, după cea care-l moşea pe bărbat. Dacă era bătrînă, se chema nora ei, care-i acolo, în casă'' (A.I.E.F., f. t. nr. 226/1965, inf. Boca Maria, 73 ani, com. Balşa, jud. Hunedoara, culeg. Fl. L.); ,,... moaşa era o bătrînă care cunoştea, era din neam, viţă mai din bătrîni, se alegea după bărbat, care era din nemenia lui...'' (A.I.E.F., f. t. nr. 210/1966, inf. Popescu Ioana, 50 ani, com. Guşoeni, jud. Vîlcea, culeg. Fl. L.); ,,... baba a băbit copilul şi l-a dus la biserică, mătuşi d-a noaşte, o mai mult din a lui, le căuta neamurile lui...'' (A.I.E.F., f. t. nr. 218/1965, inf. Danchi Armina, 85 ani, com. Valcani, jud. Timiş, culeg. Fl. L.).

Se menţionează în unele cazuri interdicţia legăturii de rudenie sanguină între familia noului născut şi moaşă. Este vorba credem în atare cazuri de reversul vechilor practici care impuneau consangvinitatea: ,,... nu ducea [moaşă] pe cine-i neam, nu se lua neamuri, văr pe verişoară, nici muiere să taie buricul la copil, era ca un păcat...'' (A.I.E.F., f. t. nr. 231/1966, inf. Gălbează Paraschie, 80 ani, com. Izvoarele, jud. Alba, culeg. Fl. L.).

[20] A.I.E.F., f. t. nr. 202/1966, inf. Maria Grigore, 70 ani, com. Arcani, culeg. Fl. L.

[21] A.I.E.F., f. t. nr. 200/1966, inf. Maria Catană, 48 ani, com. Cîmpofeni, culeg. Fl. L.

[22] A.I.E.F., informaţie nr. 26/704, inf. Ana D. Petolea, 40 ani, com. Cireşu, jud. Mehedinţi, culeg. Mariana Kahane.

Că lucrurile stau într-adevăr așa, probează și alte fapte. În primele trei zile după naștere, moașa se îngrijește cu exclusivitate de copil și de lehuză. Structura obiceiurilor legate de existență, așa cum se prezintă la indo-europeni, cuprinde, ca unul din elementele esențiale ale planului durată, perioada celor trei zile [23]. Și în obiceiurile din ciclul nașterii această perioadă este încărcată cu un conținut special, este un interval critic, de trecere, de stare prin excelență de comunicare între două sau mai multe planuri, în cazul nașterii planul preexistențial și cel al vieții reale, terestre. Este perioada în care se efectuează o seamă de acte menite să asigure această trecere în bune condițiuni, să facă din copil ceea ce el trebuie să devină. Răspunderea și-o asumă moașa sau moșii. Ea realizează, prin actele magice, transpunerea cadrului în timpul mitic, cînd, începînd să existe, lucrurile s-au afirmat pozitive și profund favorabile omului [24]. Moașa intermediază contactul noului născut cu lumea transcendentă, guvernatoare, și aceasta, deoarece beneficiază de o procură specială [25]. Nu numai ridicarea pruncului este deci simbolică, ci și prima baie, primul înfășat, ducerea lui la fereastră, toate acestea fiind acte inițiale care solicită factorii de la însăși obîrșia lor.

Actul cel mai important de această natură este acela care, încheind perioada celor trei zile, influențează asupra întregii existențe a copilului. Este actul de divinație, concretizat, în ciclul de obiceiuri de care ne ocupăm, prin „masa ursitoarelor''. Cercetări recente au demonstrat existența credinței în aceste reprezentări feminine ale destinului la toate popoarele indo-europene [26]. Acest element mitologic este la poporul român una din componentele esențiale ale sistemului de credințe populare. În lucrarea menționată, R. W. Brednich lasă deschisă problema originii acestei credințe la români ; nu ne vom ocupa aici de acest aspect, ci vom aminti numai opinia lui S. F. Marian, care vedea în ea o preluare din panteonul roman [27]. În credințele poporului român, ursitoarele, de obicei în număr de trei, apar învestite cu puteri nelimitate și avînd atribuțiunile pe care Brednich le precizează pentru toate popoarele din Europa : dacă momentul nașterii este sau nu favorabil, cînd și cu cine se va căsători copilul, cînd și în ce fel anume își va găsi moartea. Hotărîrile lor sînt imuabile.

Masa ursitoarelor, ceremonial destinat să le primească pe zîne la căpătîiul noului născut, este de asemenea consemnată la diferite popoare. Pentru forma în care obiceiul se întîlnește la români, autorul lucrării citate semnalează rolul important al moaşei, fără să dea vreo explicaţie. Ţinînd seama de calitatea social-familială a acestei asistenţe, faptul nu surprinde de loc, ci se explică.

---

[23] Pentru calitatea perioadelor din ciclul unui obicei, v. Kurt Ranke, *Indogermanische Totenverehrung*, Bd. I, *Der dreissigste und vierzigste Tag im Totenkult der Indogermanen*, în „F. F. Communications'', nr. 790, Helsinki, 1951, p. 11.

[24] M. Eliade, *Les aspects du mythe*, Paris, 1956, p. 126.

[25] W. E. Peuckert, *Sagen, Geburt und Antworte der mythischen Welt*, Berlin, 1963, p. 65–68.

[26] R. W. Brednich, *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, în „F. F. Communications'', vol. LXXXI, nr. 193, Helsinki, 1964.

[27] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 159.

În Gorj, masa ursitoarelor se făcea în seara celei de-a treia zile după naşterea copilului. Casa era anume pregătită, se împodobea cu flori şi ţesături camera în care erau lehuza şi pruncul. Amîndoi, atît femeia cît şi noul născut, se aflau după o baie rituală şi îndeplinirea unei serii de măsuri menite să-i ferească de influenţe nefaste. Femeia se culca pe partea dreaptă, după ce i se recomanda să memoreze visul din noaptea aceea, ca fiind important pentru viitorul copilului, prin prevestirile ce le cuprindea. Noul născut era culcat cu capul pe masă, aşa fel, încît, aşezate la ospăţul care fusese pregătit pentru ele şi le aştepta, ursitoarele să stea la căpătîiul copilului, a cărui soartă trebuia hotărîtă.

Masa pentru ursitoare era în întregime pregătită de către moaşă, după un ritual bine precizat şi respectat cu stricteţe. Aşează între ferestre sau în colţul dinspre răsărit al încăperii, masa, acoperită cu un ştergar, sau cu o faţă cu cusături, avea rînduite pe ea : trei pîinişoare din făină de grîu unse cu miere, cu trei fire de busuioc, un pahar cu vin, un blid cu grîu, brăciile moaşei [28]. Dacă unele elemente pot fi încă explicate de către săteni, altele, ca prezenţa brîului sau brăciilor moaşei, şi-au pierdut orice semnificaţie ; se recunoaşte tacit însă şi mecanic o importanţă anume a sa, deoarece nu este neglijat niciodată. Astfel aranjată, masa rămînea neatinsă pînă dimineaţa, cînd moaşa ,,ridica ursitorile''. De această dată însă moaşa nu venea singură, ci însoţită de trei copii, aşa fel încît, împreună cu noul născut, să formeze două perechi. Dacă noul născut era băiat, erau aduse două fete şi un băiat ; dacă era vorba de o fată, erau aduşi doi băieţi şi o fată. La unele din satele cercetate, este precizată şi vîrsta pînă la care copii pot fi aleşi pentru acest ceremonial. La Dobriţa tradiţia cere, de pildă, ca ei să nu poată spune încă mulţumesc.

Am văzut că în semnificaţia generală ceremonialul ,,mesei ursitoarelor'' este o acţiune de divinaţie, menită să scruteze viitorul copilului, destinul său, dar şi să-l influenţeze pozitiv. Oficierea acestui important complex de rituri revine moaşei. Brîul ei, pe care-l găsim pe masa rituală, este o nouă probă a naturii mandatului pe care moaşa îl exercită ; el simbolizează, lucrul bine cunoscut din riturile ciclului nupţial, ideea de fecunditate [29]. Dacă brîul acesta nu aparţine mamei copilului, ci moaşei este pentru că principiul fecundator este solicitat şi reprezentat în raport cu neamul, cu grupul social pe care moaşa la rîndul ei îl reprezintă. La fiecare naştere faptul se repetă, moaşa, aceeaşi pentru întreg grupul de rude, oferindu-şi iar brîul zînelor destinului, semn că în neamul respectiv s-a mai născut un copil [30].

---

[28] ,,. . . Pun ursitori, am pus şi eu, faci trei azime de pîine şi le ungi cu miere şi un pahar cu vin şi pui masă rotată, aşa-i bine, şi pui brăciile moaşei, aşa-i bine, şi. . .'' (A.I.E.F., f. t. nr. 2441/1967, inf. Ilinca Iordache, 80 de ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.).

[29] S. Fl. Marian, *Nunta la români*, Bucureşti, 1890, p. 525, şi A. Gorovei, *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*, Bucureşti, 1915, p. 219, unde autorul consemnează că ,,dacă o femeie visează bete rămîne grea''.

[30] În zona de cîmpie a Banatului, brîul moaşei de la ursitori era păstrat pînă la moarte pentru a se lega cu el sicriul, care era astfel coborît în pămînt.

Vorbind despre atribuțiile principale ale ursitoarelor, R. W. Brednich o menționează pe aceea de a hotărî căsătoria copilului [31]. Ceremonialul „mesei ursitoarelor" cuprinde un element care se referă la acest moment al existenței, îl anticipează, îl vrea realizat în bune condițiuni, și aceasta, din nou sub auspiciile moașei, implicit deci ale spiței de neam. Aducerea a trei copii la ridicarea mesei ursitoarelor, faptul că ei formează două perechi împreună cu noul născut, prevederea de a-i alege din aceeași generație, totul sugerează preocuparea ca viitoarea căsătorie să se realizeze normal [32]. Faptul este cu atît mai plauzibil, cu cît, conform tradiției, în aceeași zonă, asistenții rituali cei mai importanți ai ciclului nupțial, nașii, erau moșii de la naștere. Ei apar deci în obiceiurile de la nuntă, exercitînd, în continuare, același mandat cu care i-a învestit neamul, considerat patriliniar. Analiza ciclului nupțial depășește însă cadrul studiului nostru [33].

În obiceiurile de la naștere, se impune atenției un alt moment ceremonial, cu prilejul căruia moșii își afirmă din nou importanța : botezul.

La ridicarea simbolică a copilului la naștere și tăierea cordonului ombilical, am menționat, pentru Mehedinți, obiceiul ca moașa să dea în acel moment un nume noului născut. Practica nu a putut fi reconstituită pentru alte regiuni din țară, cel puțin în stadiul actual al cercetării, și nici nu a mai fost semnalată în literatura română de specialitate. Participarea moașei la botez este însă generală pe țară și determinată, credem, de vechea tradiție a alegerii moașei de neam. În Gorj, moșii vin amîndoi la botez ; acțiunile rituale le oficiază însă moașa, probabil în virtutea aceluiași transfer de atribuții care s-a realizat pe întreg ciclul obiceiurilor de la naștere, datorită specificului împrejurării [34]. Poate fi reconstituită încă tradiția conform căreia moșii erau și nași de botez ai copilului. Este cunoscut faptul că, în concepția populară, botezul nu este strict un act religios creștin ; el apare ca o considerabilă încărcătură de semnificații magice, în special apotropaice. Actul însuși al scufundării în apă nu este lipsit, în credințele populare, de sensuri arhaice ale riturilor de trecere, de inițiere [35]. În acest context, moșii sînt deci în continuare asistenții rituali și principalii inițiatori ai copilului pentru etapa calitativă în care intră [36]. Ei își păstrează această calitate și pe planul semnificației religios-creștine a botezului, unde apar ca garanți pentru copilul asistat, pentru intrarea acestuia în comunitatea creștină.

---

[31] R. W. Brednich, *op. cit.*, p. 221—222.

[32] În Mehedinți, cele trei azime de grîu sînt numite și considerate ele însele ursitoarele. Este vorba, credem, de o hierophanie ; în acest caz, împărțirea pîinilor rituale la cei trei copii simbolizează participarea lor la un destin comun cu cel al noului născut.

[33] Pentru rolul ceremonial al reprezentanților vîrstnici ai spiței de neam patriliniare, v. F. Lorinț și C. Eretescu, *Moșii în obiceiurile vieții familiale*, în „Revista de etnografie și folclor", 12 (1967), nr. 4, p. 299—308.

[34] Nu este mai puțin adevărat că unele atribuțiuni rituale pot să fi revenit din totdeauna moașei, în calitatea ei de reprezentantă feminină a spiței de neam. Ne gîndim în primul rînd la ritualurile de fecunditate (brîul moașei, mimarea actului nașterii, acest din urmă rit fiind încadrat în ciclul nupțial și executat de către masca feminină a strămoașei).

[35] M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 122.

[36] M. Pop, *Modèles de la structure sémantique des textes cérémoniaux*. Comunicare prezentată la al X-lea Congres internațional al lingviștilor, București, 1967.

În satele gorjene cercetate, tradiţia moşilor-naşi se poate cu uşurinţă reconstitui sau întîlni chiar. Forma curentă a obiceiului este însă aceea ca naşii de botez să fie alţii de cît moşii şi aleşi din afara spiţei de neam. Chiar şi în această formă, însă, vechea importanţă a moşilor se mai afirmă. Moaşa pregăteşte copilul pentru botez, îmbrăcîndu-l în întregime cu haine aduse de ea. Tot ea este aceea care, ajutată de naşă, duce la biserică apa pentru botez şi o toarnă în cristelniţă. Ea aduce copilul la biserică, în braţe. Naşa o aşteaptă în pridvor. În curtea bisericii, moaşa aşază copilul jos, pe pămînt, rămînînd alături, pe partea dreaptă. Naşa se apropie şi ea din partea stîngă, se opreşte şi aruncă peste copil cîteva monede de argint „răscumpărîndu-l'', recunoscînd deci, implicit, drepturile pe care pînă în acel moment moaşa le-a avut asupra lui. Abia după acest ritual, strict magic, naşa poate lua copilul pentru a începe botezul. Ea va fi aceea care, după botez, va duce copilul acasă, iar la masă locul de cinste revine din nou moşilor.

Între familia noului născut şi moşi există şi alte relaţii rituale decît acelea care ţin strict de ciclul obiceiurilor vieţii, naştere, căsătorie, moarte. La prima vedere s-ar părea că aceste relaţii sînt determinate de rolul jucat de moşi (moşi-naşi) la naştere, botez etc. (dacă ne ocupăm numai de ciclul naşterii). Să vedem în ce anume constau relaţiile acestea. Ele se concretizează sub forma unor obligaţii reciproce, respectate strict, în cadru ceremonial, la prilejuri fixe. În Oltenia de nord, a doua zi de Crăciun este numită „ziua moşilor'' [37] sau „ziua moşului''. Femeile tinere duc în această zi, de dimineaţă, copiii la moaşă pentru ca aceasta să le facă unele urări de bine, de sănătate. Se poate reconstitui încă ceremonialul complet al acestei practici, trecerea copilului, dacă este mic însă, printr-un colac de grîu, ridicarea lui la grindă etc.[38]

Femeile aduc moaşei daruri, mîncare, băuturi, în feluri şi cantităţi precis stabilite. La prînz, ele se întorc la casa moaşei împreună cu bărbaţii lor şi petrec toţi pînă seara. Relaţia aceasta se menţine doar cîţiva ani dacă copilul asistat la naştere este fată, dar în cazul în care copiii moşiţi sînt băieţi, ea este respectată pînă tîrziu. Credem de fapt că atare relaţii, în cazul moşilor de neam, nu sînt în primul rînd relaţii ceremoniale, ci de rudenie. În complexul acestora din urmă intră, ca suprapuse, relaţiile ceremoniale. Este probabil ca prilejul amintit să fi reprezentat o manifestare mai complexă, în care reprezentanţilor vîrstnici ai neamului să li se acorde respectul cuvenit şi, în calitatea lor de continuatori direcţi ai tradiţiei, să fie solicitaţi în perpetuarea întocmai a acestei tradiţii [39].

---

[37] Pentru Moşii de Crăciun, v. S. Mangiuca, *Călindariu Iulianu, Gregorianu și poporalu românu*, Braşov, 1881, p. 136.

[38] Pentru zona Drăgăşani, am putut reconstitui un text de urare pe care moaşa o face cu acest prilej copiilor : Tîta mare să trăiască nepotul/ Să îmbătrînească/ Să se facă popă/ Să ne pomenească/ Cu zilele să trăiască/ Cu norocul să hrănească/ Să aibe parte de hambare cu grîu/ Buţi cu vin/ Buţi cu rachiu/ Pătule cu porumb/ Al treilea casă/ Cu Sfînta Troiţă/ Să trăiască nepotul (A.I.E.F., f. t. nr. 6/1966, inf. Ioana Cuculici, com. Guşoeni, jud. Vîlcea, culeg. Fl. L.).

[39] S. Mangiuca, *op. cit.* În acest sens trebuie interpretate şi riturile agrare executate cu prilejul sărbătorilor de iarnă de către reprezentanţii vîrstnici ai familiei, ruperea colacului etc.

În alegerea moșilor de neam există un indiciu care prezintă un interes special pentru natura cercetării noastre. În Gorj, prescripțiile și terminologia obiceiului cuprind și elementul ca moșii să fie de baștină sau de moștenie. Explicația pe care informatorii o dau este aceea că, succesiv, pentru mai multe generații, moșii erau aleși din aceeași casă sau, mai bine zis, din aceeași gospodărie[40]. Semnificația este sugerată chiar de sensul cuvintelor baștină, moștenie, care desemnează proprietatea părintească, cuprinzînd de obicei și vatra vechii gospodării și desprinsă, în timp, din proprietatea de obște a satului. Moșii apar astfel legați nu numai de familia tatălui copilului, ci și de vechea gospodărie care reunea odinioară neamul într-o colectivitate de producție, de muncă. Dacă, în cazul atribuțiilor de moașă, acestea treceau cu precădere asupra nurorii, explicația o dă obiceiul ca unul din feciori (cel mic) să se căsătorească în casa părintească. Soția acestuia prelua o dată cu conducerea gospodăriei și atribuțiile rituale ale șefilor ei, după moartea bătrînilor; bineînțeles, moștenirea materială era dublată de una spirituală.

În relația urmărită, pînă aici, dintre spița de neam și manifestările ceremoniale din ciclul obiceiurilor nașterii, au fost reținute în special elementele de structură ale fiecăreia din cele două planuri. Principalul element, din obicei, l-a constituit grupul de actanți; din structura formei de viață socială, pe care o reprezintă spița de neam, s-au reliefat în principal reprezentanții vîrstnici ai acesteia, considerată patriliniar și patrilocal. Am analizat, de asemenea, prin intermediul condiției social-familiale a unor actanți, semnificația unor ceremonialuri din ciclul de obiceiuri care ne interesează. Dispunerea succesivă a acestor ceremonialuri, în care rolul reprezentanților spiței de neam patriliniare se afirmă manifest, este: nașterea, divinația, botezul, probabil și aniversarea anului, în forma mai veche încă a obiceiurilor. Rămînînd numai la acest ciclu de obiceiuri prilejuite de naștere, la ceremonialurile menționate constatăm că: ele acoperă momentele esențiale ale ciclului nașterii; sînt în principal rituri de integrare; vizează, fără excepție, în mod favorabil copilul; interesele spiței de neam sînt armonizate cu interesele noului născut, ele nu intră nici un moment în contradicție.

Relația aceasta dintre viața ceremonială și structura formei de viață socială pe care o reprezintă neamul, exprimată prin alegerea moșilor de neam, apare perturbată la un anumit stadiu de dezagregare a fenomenului. Alegerea moșilor de neam continuă să fie respectată, dar numai pentru asistarea rituală a nașterii; moșii de neam încetează de a fi nași de botez (și apoi de cununie). Faza poate fi încă surprinsă în Gorj în satele cercetate. Se realizează deci o reducere a cumulului de funcțiuni rituale pe care ei îl dețineau, ceea ce implică însă și modificări în structura ciclului de obiceiuri, încă de la nivelul elementelor care intră în alcătuirea unui ceremonial. Momentul în care, în ciclul obiceiurilor de la naștere, asistența rituală a moșilor apare dublată este botezul, iar noii actanţi sînt naşii de botez, străini de neam. Ei nu intră însă în circuitul ritual în virtutea apariţiei unor noi acte, ci preluînd un număr de acte efectuate pînă atunci de moşii-naşi. Ei nu-şi exercită funcţiile în virtutea unei calităţi social-familiale pe care o au aprioric, ci realizează o condiţie de rudenie nonsanguină, pornind de la planul ceremonial, condiţie pe care H. H. Stahl a numit-o ,,rudenie spiritual''[41]. Alegerea naşilor de botez, din afara spiţei de neam, nu se face desigur la întîmplare, iar relaţiile de rudenie spirituală au reală pondere în viaţa şi structura comunităţii săteşti. Vom reveni deci asupra acestui aspect în partea a doua a studiului, unde vom încerca să urmărim relaţia dintre structura obiceiurilor de la naştere şi structura satului ca formă de viaţă socială. Ceea ce interesează pentru moment este altceva, şi anume influenţa pe care modelul tradiţional a continuat să o exercite chiar după dispariţia sa. Este vorba, în cazul nostru, despre alegerea moşilor de neam patriliniari şi alegerea naşilor străini de neam. Naşii pentru botez sînt aleşi de familia tatălui copilului; vechiul sistem patriliniar se impune în continuare, deşi alegerea era în afara grupului de rude. Pentru alte botezuri (sau în continuare pentru căsătoria copilului) din casă, naşii sînt aleşi din cadrul aceleiaşi gospodării, funcţia transmiţîndu-se deci ereditar, aşa cum tradiţia prevedea odinioară pentru moşi (moşii-naşi). În Gorj există prin urmare ,,naşi de baştină'' ,,de moştenie'', aşa cum existau moşi de baştină, semnificaţia conferită de termenii ,,moştenie'', ,,baştină'' fiind comună. Transmiterea aceasta a funcţiei se face din nou pe neamul de naşi considerat patriliniar, generaţii după generaţii, feciorul care moşteneşte casa bătrînilor (naşi) va fi la rîndul său naş cu soţia sa.

---

[40] „Moașă făcea pe care o moșit pe tată-său, de era de baștină, din moștenie. Rămînea o fată de-a ei sau o noră, pe cine rămînea în casă la moașă. Moașă îi zicea și moșu..." (A.I.E.F., f. t. nr. 201/1966, inf. Elena D. Rădoi, 61 ani, com. Cîmpofeni, culeg. F.L).

Familia care solicită asistenţa rituală se conformează şi ea prescripţiilor vechiului model. Naşii sînt respectaţi în formele în care se manifestă respectul faţă de moşii de neam. Li se duc daruri la o zi anume, suprapusă uneori ,,zilei moşului''; relaţiile acestea sînt mai îndelung respectate pentru băieţi, mai puţin timp pentru fete, deoarece numai cei dintîi îşi păstrează la cununie naşii de la botez. Se constată un automatism al transmiterii modelului vechi, ceea ce reprezintă de fapt un aspect din mecanismul tradiţiei.

Pornind de la cîteva elemente ale planului care cuprinde grupul actanţilor, şi în principal de la calitatea lor de membri ai unui grup consangvin, am urmărit consecinţele acestor elemente pentru structura acţională şi structura funcţională a ciclului obiceiurilor de la naştere. Am putut sesiza, în structura acţională, existenţa unor acte rituale a căror prezenţă se explică prin calitatea social-familială a celui care le efectuează. De asemenea, în structura funcţională a unor ceremonialuri, aceeaşi calitate se impune, rostul lor fiind încadrarea noului născut în seria de generaţii a spiţei de neam.

---

[41] H. H. Stahl, *Rudenia spirituală din năşie la Drăguş, Făgăraş*, în ,,Sociologie românească'', an. I, nr. 7–9, p. 25–26.

COUTUMES RATTACHÉES À LA NAISSANCE EN OLTÉNIE DU NORD

Parmi les grandes catégories de coutumes qui ont formé jadis l'ensemble des manifestations rituelles, dans la zone qui nous intéresse, les cycles rattachés à l'existence humaine paraissent les mieux conservés. Certainement, les manifestations consacrées aux moments importants de la vie (naissance, mariage, mort), représentent une entité relativement indépendante, dont l'objet commun est l'être humain. Par l'intermédiaire d'un langage symbolique, ces manifestations expriment la constance d'une préoccupation, celle de considérer la condition humaine conformément aux données d'une ancienne vision anthropocentrique ; elles se proposent, aussi, de réaliser l'intégration de l'individu aux groupes d'âge, de sexe, à la lignée consanguine, à la communauté villageoise, tout en respectant des normes traditionnelles.

C'est sur ce dernier aspect du problème que l'auteur a fixé son attention, plus précisément encore sur la relation qu'on peut saisir entre la structure rituelle du cycle de la naissance et les traits caractéristiques de la lignée consanguine.

On détermine le rôle de la lignée, sa valeur de cadre social, on analyse les manifestations les plus importantes, dont le sens est donné par la qualité sociale-familiale des pratiquants. Accomplis par les représentants de la lignée paternelle du nouveau-né, la réception symbolique de l'enfant, les cérémonies divinatoires, certains moments du baptême, l'anniversaire, sont susceptibles d'être interprétés comme actions symboliques ayant pour but l'intégration d'un nouveau membre à la communauté consanguine.

CONCRETIZĂRI DE TIMP ŞI SPAŢIU ÎN BASMELE DIN VALEA GURGHIULUI

NAGY OLGA

Cu aproape patruzeci de ani în urmă, Berze Nagy János menţiona extratemporalitatea şi extraspaţialitatea basmului popular, relevîndu-i caracterul transcendental. Conform părerii sale, faptul este atestat prin drumul lung al eroului, drum despre care ,,nu se ştie cît durează"; prin timpul ,,a fost odată, cîndva, nu se ştie cînd"; prin incomensurabilele distanţe în timp şi spaţiu şi prin localizarea acţiunii ,,undeva dincolo de această lume reală"[1].

Într-adevăr, eroul basmului — deşi plecat din lumea noastră pămînteană — ajunge, datorită aventurilor sale miraculoase, în împărăţia Furtunii şi a Soarelui, la Sfînta Vinere şi la Sfînta Duminică, dincolo de Muntele de Sticlă, la Munţii-care-se-bat-cap-în-cap, coboară pe tărîmul celălalt, în Lumea Neagră, sau urcă în cea de-a treia sferă, deasupra Pămîntului şi aşa mai departe. În această lume diferită de a noastră, în ,,geografia" sa aparte [2], acţionează miracolul şi forţele magice, nu legităţile obiective ale universului fizic. Aşadar faptul că basmul este în afara timpului şi spaţiului constituie un *sine qua non* al său.

Cadrul basmului este deci alcătuit din libertatea şi posibilităţile nelimitate în timp şi spaţiu, în care se desfăşoară acţiunea. Totuşi, în acest cadru, zborul liber al imaginaţiei apelează mereu la realitate [3]. Împletirea miraculosului cu realul este de asemenea un specific al basmului. Poporul nu cunoaşte abstracţiunea; imaginaţia sa plastică exprimă concretizat pînă şi abstractul. Pe la începutul anilor patruzeci, Ovidiu Papadima a demonstrat, cît se poate de just, această trăsătură specifică a felului de a vedea al poporului [4].

Povestitorul caută să apropie lumea basmului cît mai mult de realitate şi reuşeşte s-o facă ,,legînd uneori timpul şi spaţiul de o anumită

---

[1] Berze Nagy János, *Mese*, în *Magyarság néprajza*, vol. III, Budapesta (f.a.), p. 277.

[2] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 62.

[3] Ovidiu Bîrlea, *ibidem*, p. 26—27.

[4] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, în *Studii de folclor*, Bucureşti, 1941, p. 25.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 531—543, Bucureşti, 1968

persoană, de un anumit loc, de un anumit timp" — după cum constată Berze Nagy János —, care stabilește că acest procedeu nu este un fenomen obișnuit [5]. Lutz Röhrich depistează slabe urme de localizări chiar și în poveștile fraților Grimm și consideră că avem de-a face cu una din modalitățile raționalizării [6].

În materialul foarte bogat, de proză populară, din Valea Gurghiului sau, mai precis, în repertoriul muncitorilor forestieri (al acelora ce trec drept povestitorii cu faimă ai ținutului), amprentele lumii moderne, tehnicizate, nu sînt sporadice, ci constituie un fenomen caracteristic. Printre ele se numără și modificarea concepției asupra timpului și spațiului. Tocmai din această cauză nu putem neglija studierea lor. Care sînt factorii ce au generat acest fenomen? În ce fel aceste infiltrații influențează structura, stilul și forma basmului? Putem să considerăm că aceste basme sînt variante corespunzătoare stilului epocii?

Vom încerca să răspundem la aceste întrebări studiind cele 94 basme, culese și înregistrate pe bandă de magnetofon, de la 18 povestitori români și maghiari din Valea Gurghiului, și anume din satele : Ibănești (I.), Toaca (T.) și Glăjărie (G.) [7].

RITMICITATEA FORMEI DE VIAȚĂ – MODIFICAREA VIZIUNII ASUPRA TIMPULUI ȘI SPAȚIULUI

Povestitorii în ale căror basme — după cum vom vedea — a pătruns ritmicitatea formei de viață moderne, tehnicizate, alterînd atît de profund mentalitatea țărănească patriarhală, dimpreună cu viziunea corespunzătoare asupra timpului și spațiului, sînt muncitori forestieri și au lucrat mai multe decenii în Munții Gurghiului sau, și mai departe, la diferite exploatări forestiere, efectuînd deci o muncă sistematică ca muncitori forestieri. Așadar, viața lor se desfășoară într-o continuă ritmicitate : începerea și terminarea lucrului, masa de amiază și de seară, odihna, plecarea acasă de sîmbătă sau încasarea salarului, toate își au orele lor fixe, la fel cu plecarea trenului care îi transportă acasă și înapoi, o dată pe săptămînă. Ei muncesc colectiv și în acord ; în propriul lor interes, trebuie să știe să-și calculeze și ei cîștigul, acesta fiind la rîndul său precis și exact, direct proporțional cu munca depusă. Oamenii aceștia citesc ziare și știu că totul se petrece, în țara întreagă, după un plan riguros ; exactitatea și precizia au devenit deci unul din elementele importante ale vieții lor. Numai datorită acestui fapt putem înțelege acele elemente de obiectivizare a timpului și spațiului pătrunse în basmele lor, deși sînt atît de străine de spiritul basmului. Penetrația aceasta a survenit din îmbinarea a doi factori : a) caracterul determinat al felului lor de a gîndi spontan și instinctiv, adică al conștiinței lor, în conformitate cu care ei nu pot formula decît în felul acesta, precis ; b) tendința conștientă de a-i oferi ascultătorului —

---

[5] Berze Nagy János, *op. cit.*, p. 314.

[6] Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, ediția a II-a, Wiesbaden, 1964, p. 201.

[7] Materialul înregistrat pe benzi de magnetofon și păstrat în arhiva Secției de etnografie și folclor a Academiei Republicii Socialiste România, Filiala Cluj, de următorii culegători : Virgil Florea (Toaca), Nagy Olga, Vöö Gabriella (Glăjerie), Nagy Olga (Ibănești).

asemănător lor şi dotat şi el cu o mentalitate modernă — un mod de exprimare adecvat cît mai precis şi mai exact, în scopul de a accentua verosimilul şi de a capta interesul.

Am grupat fenomenele acestea în trei categorii :

1) exprimarea distanţei şi a cantităţii ; 2) determinarea datei exacte a acţiunii ; 3) vîrsta exactă a eroilor basmului.

1. Podul de aur lîngă care se desfăşoară lupta cu balaurul se află la 2 km de palatul împăratului (Horvat Dumitru, 71 ani, I.), iar distanţa dintre erou şi urmăritorii săi este de 90 km (Ion Matei Tudoranu, 61 ani, I.) ; zmeul îşi azvîrle buzduganul în palatul său, de la o depărtare de 3 km ; în schimb, eroul îl rearuncă la o distanţă de 6 km (Ion Porav, 47 ani, I.) ; călare pe calul năzdrăvan, Cenuşotcă sare la o înălţime de 300 m, spre a ajunge pînă la merele de aur (Ion Suciu, 58 ani, T.) ; şarpele adus acasă de omul sărac creşte miraculos de la o zi la alta : el atinge lungimea de 40 m şi grosimea de 30 cm, apoi de 50 m, pentru a sfîrşi prin a cîştiga lungimea de 2 km şi grosimea de 20 m (Ion Porav, 47 ani, I.).

Deşi nu este vorba de un fenomen general, ci de unul accidental, chiar în cazul povestitorilor de mai sus, trebuie să ne ocupăm de el, deoarece ilustrează foarte bine cît de profund şi de temeinic s-a modificat în aceste cazuri concepţia de spaţiu exprimată în basmul popular. Să ilustrăm doar printr-un singur exemplu : în variantele vechi din tipul Cenuşotcă (AaTh. 530), povestitorul sugerează gravitatea încercării, respectiv stabileşte dimensiunile ei în spaţiu, în felul următor : mărul de aur (sau năframa) trebuie să se ia din vîrful Muntelui de Sticlă, de pe un brad înalt, dintr-un copac fermecat, din fereastra ultimului etaj al palatului, sau din vîrful bradului al cărui trunchi iese pe fereastră. Aşadar ,,dimensiunea'' încercării este exprimată în basmul popular prin imagini palpabile care, pe lîngă că sînt frumoase, activează imaginaţia auditorului şi n-o frînează : fiecare dintre ascultători *îşi poate imagina* în felul său distanţele excepţionale. Atunci însă cînd povestitorul indică distanţe precise, exprimate în cantităţi spaţiale obiective, el nu activează imaginaţia ascultătorului, ci îi taie firul dintr-o singură lovitură, deşi dimensiunea încercării constituie o expresie adecvată felului de a gîndi modern.

Basmul popular exprimă distanţele mari fie prin numărul opincilor de oţel făcute ferfeniţă, sau prin cele zece toiege de fier tocite (într-un basm cules recent din Sălaj eroul străbate călare un drum atît de lung încît ,,se rod pînă la genunchi picioarele cailor''—mg. 1697 II h), fie prin timpul necesar străbaterii drumului : ,,cale de nouă ani''. Această expresie, pe lîngă faptul că, cu ajutorul hiperbolizării, exprimă proporţii veridice din punct de vedere artistic, este corespunzătoare în acelaşi timp felului de a gîndi al ţăranului cu mentalitate veche, de vreme ce numai cu cîteva decenii în urmă acesta exprima distanţele spunînd că cutare sau cutare loc se află la un ceas de mers, sau la trei ceasuri. Nu trebuie să uităm că şi în poveştile vechi pătrunseseră unităţile de măsură specifice epocii : barba piticului era de şapte coţi ; piticul se numea Statu-Palmă-Barbă-Cot ; Tom Degeţelul încălţat cu cismele fermecate făcea paşi de şapte ,,leghe'' etc.

Datele cifrice exacte şi precise, puse în locul imaginii din basm, semnalează faptul că tradiţiile artistice cedează teren şi ajung pe plan secundar faţă de influenţa nouă, tehnicizantă, străină de artă, pe care o exercită epoca modernă.

2. Dacă exemplele citate pentru ilustrarea categoriei de fenomene de mai sus sînt, ce-i drept, caracteristice, dar numai în privința materialului cîtorva povestitori, cele ce urmează — și care exprimă timpul în mod precis, exact, obiectivizat — sînt mult mai frecvente și caracteristice pentru basmele unui număr mai mare de povestitori.

Împăratul cere săvîrșirea încercării pentru ora 8 și 15 minute (Suceava Bozon, 68 ani, I.) ; înainte de luptă, eroul doarme cinci minute (Ion Suciu, 58 ani, T.) ; el intră în grajd, la calul năzdrăvan, la ora nouă fără zece minute și rămîne acolo timp de un sfert de oră (idem) ; moșneagul miraculos îi dă eroului astfel de sfaturi, pentru ca acesta să o poată învinge pe fata de împărat îndrăcită : „Pornește la slujbă la opt și jumătate... la nouă fără cinci așază-te în clopotniță... fetei de împărat îndrăcite îi trebuie un sfert de ceas pînă să ajungă acolo...'' (Jakab I., 40 ani, G.) ; eroul sosește la palatul împăratului la orele zece seara (idem) și duminică dimineața între orele șase și șapte la Sfînta Duminică (Suceava Bozon, 68 ani, I.) ; în schimb, el pornește mai departe la ora opt și cinci minute (idem) ; „mitingul'' cu ocazia căruia eroul este încoronat are loc la 23 august (Ion Suciu, 58 ani, T.).

Am enumerat, din sute de cazuri, numai exemplele cele mai frapante ; în general însă se indică luna : mai, august etc. Durata călătoriei eroului se specifică în săptămîni sau în luni, indicîndu-se și în care lună anume, iar data acțiunii fixate se menționează nu numai în ore, ci și în minute și nu arareori în secunde.

Să încercăm a sugera acum pierderea suferită de basmul popular prin generalizarea acestor elemente noi și totodată străine basmului. Pentru a *sugera* timpul (*deci nu pentru a-l măsura în mod precis și obiectiv*), basmul popular din trecut apela la cele mai diverse procedee artistice și stilistice. În studiul său intitulat *Estetica basmului*, Călinescu consideră că Serilă, Mizilă și Zorilă (avînd drept corespondenți pe Est, Éjfél și Hajnal, în basmele maghiare) sînt „personificări ale cronologiei unei durate de 24 ore''[8]. În același fel putem considera personajele mitice : Sfînta Luni, Sfînta Marți, Sfînta Vinere etc., drept personificări ale zilelor săptămînii. (Eroul sosește la Sfînta Duminică într-o zi de duminică ; la Sfînta Vinere într-o zi de vineri etc.) Timpul, ca și distanța, este exprimat prin comparații poetice : „Cît te ștergi la ochi'' înseamnă durata de o clipă ; viteza calului năzdrăvan este comparată cu a vîntului sau a gîndului. Eliminarea din basm a acelei viziuni a timpului care urmează legile miraculosului și nu legitățile obiective semnalează implicit și *pierderea credinței în basm și în miraculos.* Cînd povestitorul exprimă faptele miraculoase ale eroului în unități de timp obiective și precise, el validează nu numai acea instinctivă și deprinsă aderare obiectivă la lumea exterioară, ci și tendința de a exprima miraculosul (oricît de ciudat pare !) prin unități obiective de măsură ale timpului și spațiului.

3. Cea de-a treia grupă de fenomene — adică determinarea vîrstei exacte a eroilor — poate fi considerată drept același simptom specific epocii, pe care l-am demonstrat mai sus. În basmele următorilor povesti-

---

[8] George Călinescu, *Estetica basmului*, București, 1965, p. 75.

tori al căror nume îl întîlnim mai frecvent, ca : Ion Porav, 47 ani, I. ; Petra Vasile, 68 ani, T. ; Jakab István, 40 ani, G. ; Petre Puşcaş, 44 ani, I., eroii au o vîrstă bine precizată : fetele de împărat au 16 ani în momentul cînd sînt cerute în căsătorie, iar feciorii de împărat au 18 sau 20 de ani. Şcolarizarea feciorului de împărat are loc la date precise : el începe să meargă la şcoală cînd are şase ani şi absolvă şapte clase elementare pînă la vîrsta de paisprezece ani. În căutarea balaurului, eroul va pleca doar la vîrsta mai matură de 21 ani ; cît despre Făt-Frumos şi mînzul său năzdrăvan, ei au şaisprezece ani cînd pornesc la drum. Exemple s-ar mai putea înşira.

Trebuie să relevăm un fenomen aparte, cu adînci semnificaţii asupra raporturilor, de mare complexitate, ce există între psihologia povestitorilor şi structura tipologică a naraţiunilor acestora, respectiv între trăirile unei anumite vîrste prin identificare cu protagoniştii basmelor [9].

Aşa, de pildă, în unele poveşti ale lui Ion Porav, 47 ani, eroii au vîrsta de 40—44 ani, menţionîndu-se că această vîrstă este a unei deplinătăţi sufleteşti şi trupeşti, în care dragostea şi savurarea vieţii au un rol preponderent. Un mobil psihic similar îl determină pe povestitorul Jakab István, 44 ani, să combine două tipuri deosebite. La finele primului tip eroul maturizat începe, în cadrul celui de-al doilea tip, un nou ciclu de aventuri, la etatea de 40—45 ani.

La un alt povestitor, Ion Dan, 62 ani, eroul tînăr „îmbătrîneşte", atingînd vîrsta de 60 ani.

Este îndeobşte cunoscut amănuntul că eroul de basm nu are *o anumită* vîrstă. Personajele basmelor nu sînt oameni aievea, ci tipuri. Dar precizarea vîrstei eroilor basmului, prezentarea dezvoltării lor, ba chiar specificarea îmbătrînirii au apropiat de realitate aceste figuri tipizate şi atemporale, transformîndu-le în oameni reali. Prin aceasta însă basmul a fost privat de acel caracter monoplan, univoc, care — după Max Lüthi — constituie o trăsătură esenţială a basmului. El este de părere că din basm lipseşte dimensiunea timpului — „die Dimension der Zeit" — şi îşi ilustrează afirmaţia tocmai cu faptul că, pe de o parte, eroii de basm nu au vîrstă, iar pe de altă parte ei nu evoluează, nu îmbătrînesc [10]. Prin extirparea acestei caracteristici esenţiale, despre care spune şi Lüthi că nu poate fi depistată în basmul popular în acest mod „pur" şi „abstract", variantele de astăzi se apropie de povestire sau de nuvelă. Tendinţa aceasta spre nuvelizare poate fi demonstrată şi în nenumărate alte situaţii, la povestitorii contemporani [11].

După cîte am constatat, aşadar, introducerea acestui element, în aparenţă mărunt, zguduie din temelii basmul, însă — dat fiind că în acelaşi timp el îl apropie de prezent şi chiar îl trece în prezent — poate fi considerat drept o inovaţie folositoare basmului şi totodată caracteristică pentru forma sa de azi.

---

[9] Lutz Röhrich, *op. cit.*, p. 227.

[10] Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, ed. a II-a, Bern und München, 1960, p. 20.

[11] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 26 : „De obicei ei „nuvelizează" basmele cele mai fantastice fără să simtă anacronicul".

PEISAJE ȘI PERSONAJE FAMILIARE ALE POVESTITORULUI

În lucrarea sa de mai multe ori citată — *Märchen und Wirklichkeit* —, Lutz Röhrich, analizînd culegerile fraților Grimm și culegerile mai recente de povești populare, descoperă și el integrarea mediului familiar („heimisches Milieu")[12] în basmul popular.

Penetrația peisajului natal în materialele studiate de noi are loc în două feluri :

a) povestitorul compară sau leagă de peisajul natal sau de o persoană cunoscută din satul său evenimentele petrecute în basm. Astfel : „apoi au coborît o coastă cum e la noi a Secuieului" ; „apoi au coborît cum e Pietroasa din preajma lui Dumitru lui Iordace" (Matei Ion Todoran, 55 a., I.) ; „au suit muntele cum ar sui cu oile pe Cristești" (Ion Suciu, 58 ani, T.) ;

b) sau, printr-o întorsătură mai îndrăzneață, plasează în peisajul natal acțiunea basmului : eroul se duce la tîrgul din Gurghiu (Dan Mariuca, 71 ani, I.), sau la cel din Sîngeorz (Ion Suciu, 58 ani, T.), sau la hanul din Mociari, de lîngă Reghin (Marinică Pușcaș, 29 ani, I.) ; regina își pierde inelul de aur la Lăpușna, în pîrîul Răchiteu (Ion Porav, 47 ani, I.).

Aproape în toate basmele narate de Ion Suciu, de 58 ani, din Toaca, eroii se mișcă în peisajul natal al povestitorului. Aceste localizări repetate ale acțiunii, legarea ei de anumite locuri și persoane, culoarea locală, contrastul creat prin corelarea lumii miraculoase cu cea reală, cunoscută, conferă poveștilor sale un farmec deosebit. Iată cîteva exemple : cavalerii, plecați dimpreună cu eroul să lupte pentru a obține mîna fiicei de împărat, pornesc din Toaca la Reghin, trec călări la Hodac, ajung pînă la podul Hodacului, unde eroul găsește o potcoavă de aur și o culege de pe jos ; apoi ajung la Gurghiu, unde eroul găsește un inel de aur, după care grupul trece podul peste Mureș la Iernuțeni și sosește la Reghin. Descrierea corespunde întocmai drumului dintre Toaca și Reghin. În alt basm, eroul călătorește „pe drumul Isticeului, pe valea Lorelor și pe creasta colinei, pe unde sînt coborîți buștenii". Iar în altul, eroul merge „pe jos spre Glădeni... prin hotarul Glăjăriei..." sau „pe din gios de Orăștie".

În cadrul tipului de basm „Frații cu părul de aur" (AaTh. 707), băieții cu părul de aur ar urma să fie executați de către un țigan din Toaca, numit Sprinten, iar babornița cea rea poruncește ca mama lor să fie zidită într-un zid ridicat de Toader Vînturești, căci „acela era zidar pe vremea aceea". Mai tîrziu, frații cu părul de aur ajung înapoi în sat și se duc la primărie ; întrebînd cine este primarul, li se răspunde : „Aici, Florea lui Popista — căci acela era pe atunci" — adaugă povestitorul. „Dar juratul?" „Lae a lui Hărmălae", pe cînd omul de serviciu a fost Cozma lui Pofoiu... Eroii intră la Gheorghe a Constantinului lHurdăbău, spre a-i cere informații, precum și la vecinul acestuia, Mitu ui Gavrilă, din Toaca, etc.

Avem de-a face, indiscutabil, cu improvizări spontane ale povestitorului, cu așa-zise inspirații de moment, deoarece referirile la locuri și persoane sînt variabile în funcție de auditor. Aceasta, deoarece inter calările cu caracter intim sînt ,,interesante'' şi stîrnesc rîsul (căci acesta e scopul lor) numai în cazul unor persoane care cunosc peisajul şi persoanele despre care e vorba. Constatarea am făcut-o adesea în cursul recentelor noastre culegeri, dar întotdeauna numai în cazul unor buni povestitori. În acelaşi timp, am fost martorii felului în care a reacţionat auditorul: de fiecare dată, acesta onora strădaniile povestitorului rîzînd cu poftă şi dînd replica acestor ,,adaosuri de condimentare''. Toponimele şi numele de persoane cunoscute, intercalate brusc, aproape cu brutalitate, au aproape efectul unui şoc, prin contrastul generat. Procedeul este de fapt o supapă şi slujeşte destinderii încordării dramatice a acţiunii basmului. Este un moment de relaxare, o întrerupere în tensiunea pricinuită de urmărirea desfăşurării destinelor eroilor şi de trăirea acestei desfăşurări. În acelaşi timp, procedeul restabileşte echilibrul necesar între miracol-verosimil, trăire-înstrăinare, dramatic-comic. Povestitorul semnalează parcă realitatea, sugerează că totuşi întîmplarea nu trebuie luată în serios, dar în momentul următor îşi antrenează din nou auditorul, prin puterea imaginaţiei sale. Avem de-a face cu o metodă conştientă a povestitorului — creator şi totodată artistic dramatic —, iar efectul generat de el dă naştere, în caz de succes, legăturii dintre artistul dramatic şi publicul său, oferindu-le emoţii artistice comune.

---

[12] Lutz Röhrich, *op. cit.*, p. 201.

Fără să-şi dea seama, prin aceste improvizaţii povestitorul transformă lumea abstractă a basmului în ceva pămîntean, autohton şi familiar. Inspiraţia provine din tendinţa spiritului popular de a transforma abstractul în palpabil. Putem deci presupune că nu este vorba de un fenomen de provenienţă recentă. Dacă culegerile mai vechi nu indică decît urme vagi ale acestui fenomen, considerăm că pot exista două cauze, şi anume: pe de o parte, culegătorii deseori au eliminat aceste elemente, considerîndu-le probabil plate şi vulgare, incompatibile cu caracterul cristalin calificat drept clasic al basmului[13]. Pe de altă parte, în trecut, culegerea nu se efectua întotdeauna în ambianţa şi atmosfera fără de care improvizaţiile nu iau naştere.

ORIZONT LĂRGIT

În opera sa deja citată, Ovidiu Papadima constată că ,,geografia, cunoaşterea lumii e necesară ţăranului într-atît cît îi cer condiţiile sale de viaţă mai simple sau mai complexe... ,,[14]. De la data acestei constatări, valabile de altfel şi astăzi, orizonturile ţăranului contemporan s-au lărgit: o dată cu industrializarea, el cunoaşte lumea — în cazul nostru — şi dincolo de limitele marilor exploatări forestiere. Îşi trimite copiii la învăţătură, aceştia statornicindu-se mai apoi şi în alte regiuni; ziarul, cinematograful, ba chiar televizorul, în ultima vreme, contribuie şi ele la îmbogăţirea cunoaşterii. Or, de vreme ce adesea povestitorul întreţese în poveste propria-i experienţă de viaţă, în basmele din Valea Gurghiului au pătruns, încetul cu încetul, diferitele regiuni şi oraşe mai îndepărtate ale ţării.

---

[13] Ovidiu Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în ,,Revista de folclor'', I (1956), nr. 1—2, p. 110: ,,... cu toate strădaniile meritorii ale predecesorilor noştri, se poate spune că naraţiunea populară în forma ei autentică de manifestare orală a rămas necunoscută cu foarte puţine excepţii, pînă în zilele noastre''. Mai vezi şi: Kovács Agnes, *Benedek Elek és a magyar népmesekutatás*, în ,,Ethnographia'', LXXII, 3 (1963), p. 435.

[14] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 42.

Frecvenţa cea mai mare o are Bucureştiul. E firesc ca împăratul şi împărăteasa din basm să locuiască la Bucureşti, de unde vin să-şi facă vilegiatura la Lăpuşna ; după ce împărăteasa îşi pierde inelul, eroul pleacă pe jos la Bucureşti. Descrierea reală a palatului, cu scări multe şi cu gardă, nu mai indică un palat imaginar. Povestitorul (Ion Porav, 47 ani, I.) a muncit cîţiva ani în şir la Bucureşti, ca ziler. Cenuşotcă e citat de către miliţieni, în vederea înfăţişării la împărat, la Bucureşti (Ion Suciu, 58 ani, T.), iar mai tîrziu zboară pe deasupra Bucureştiului, călare pe calul său de aramă, de argint şi de aur (idem). ,,Mitingul'' din comună este organizat de ,,domnii veniţi din Bucureşti'' (idem), iar eroul se duce la judecată, să-şi caute dreptatea, tot la Bucureşti (Marinică Puşcaş, 29 ani, I.). Într-un singur caz (AaTh. 567) se întîmplă ca, în peregrinajul lor, eroii să ajungă la Focşani, trecînd prin Comarnic ; în acest caz, reşedinţa împăratului e la Focşani şi tot acolo se stabilesc şi eroii. (Comunicare personală a cercetătorului C. Bărbulescu, atestînd o strînsă legătură între Valea Gurghiului şi zona sudică a Moldovei.) În cazul povestitorului Ion Porav, de 47 ani, I., este vorba de o simplă înlocuire : femeia necredincioasă îl trimite pe bărbatul ei la Marea Neagră, să-i aducă spumă de mare. În general, în alte variante, figurează Marea. În cazul lui Tinca Leon, 40 ani, I., şi anume în două basme, depărtarea mare este sugerată prin formula ,,dincolo de Marea Neagră''.

În cazurile de mai sus, localizarea în anumite oraşe din ţară sau includerea anumitor fluvii sau a Mării nu afectează nici structura şi nici stilul basmului. Este vorba de o simplă substituire, care însă are drept efect creşterea veridicului poveştii.

Cele două războaie mondiale au lărgit şi mai mult orizonturile. Părăsind satul, eroul a fost purtat, de fluctuaţiile războiului sau de prizonierat, prin jumătate Europa, ani în şir. Sub impresia unor astfel de trăiri pătrund în basmele povestitorului Ion Suciu din Toaca elemente ca piţulele lui Franz-Josef ; sau, în basmul lui Dumitru Iordace, de 71 ani, I., următorul fragment : eroul ajunge în ţări străine şi se interesează de cauza doliului general ; constatînd însă că limba vorbită de el nu e înţeleasă de localnici, caută să vorbească cu ei germana, italiana şi maghiara. Menţionăm că povestitorul nostru cunoştea toate trei limbile respective, din primul război mondial, făcut în armata monarhiei habsburgice. Jakab Isván, de 40 ani, G., narează o poveste al cărei erou era atît de inteligent, încît, pe parcursul aventurilor trăite prin străinătăţi, a învăţat franceza, italiana şi germana. La Ibăneşti am înregistrat pe bandă de magnetofon, în cadrul tipului 930 B, un număr de 8 variante în care gospodarul care dă sfaturi se transformă în ţarul Rusiei, iar servitorul despărţit mult timp de nevastă-sa devine prizonier de război. Este vorba de o fixare neobişnuită a motivului introductiv.

Pe lîngă aceste modificări spontane şi neînsemnate, povestitorul introduce, conştient uneori, în basm cunoştinţele sale cu caracter politic referitoare la ,,străinătăţi''. Vom da un exemplu ilustrativ.

Petre Puşcaş din Ibăneşti îşi începe basmul, aparţinînd tipului AaTh. 315, cu un motiv străin de acest tip : eroul este atît de inteligent, încît absolvă şcolile cu calificative excelente, este mult apreciat, dus în capitala ţării şi făcut ministru. Datorită activităţii sale, onestitatea şi probitatea cunosc o veritabilă înflorire, drept care, invidioşi, ceilalţi miniştri votează într-o şedinţă demiterea lui, în timp ce el se află în ,,delegaţie în Anglia''. Eroul se întoarce atunci în satul natal. Abia din acest punct începe partea tradiţională a basmului. Adaosul respectiv se datoreşte probabil ambiţiei povestitorului, dornic să-şi ilustreze cunoştinţele politice, dar în acelaşi timp şi dorinţei frecvent exprimate în basme de a se promova la cîrma ţării oameni cinstiţi şi drepţi ; tendinţa aceasta nu şi-a putut găsi, în acest caz, continuarea expresiei şi deci firul s-a curmat.

Asemănător cazului lui Puşcaş, în unul din basmele lui Ion Porav din Ibăneşti, eminent povestitor de tip creator, eroul îi păcăleşte pe evreii bogaţi, spunîndu-le că vine din America şi caută directori pentru fabricile de acolo. Datorită vicleşugului, el reuşeşte să le vîndă pălăria pseudofermecată despre care Petrişor ,,demonstrează'' că ,,plăteşte singură'', precum şi băţul despre care ,,demonstrează'' de asemenea că ,,învie morţii''. În cazul de faţă, povestitorul a integrat organic acest motiv în structura basmului (AaTh. 1539).

Includerea numelor de ţări străine sau a unor amănunte legate de ele a avut loc în urma intervenţiei individuale a povestitorilor. În cazul primului dintre exemplele noastre, această introducere de elemente noi generează disproporţie şi alterează caracterul finit al basmului. În celălalt caz, scopul a fost pur şi simplu crearea unui efect umoristic. Considerăm însă că, în ambele cazuri, este vorba de dorinţa ilustrării faptului că povestitorul ,,se pricepe'' şi la politică şi are o cultură generală. La fel şi în cazul lui Ion Suciu, de 58 ani, din Toaca ; în cadrul tipului AaTh. 567, cei doi fraţi despărţiţi îşi telefonează la Geneva. Trebuie să menţionăm că vechile laude la adresa povestitorilor, cum ar fi ,,bun de gură'', ,,tacticos'' sau ,,pontos'', se referă la calităţile lor de stilişti, pe cînd unele mai noi, ca ,,ala citeşte ziare'' sau ,,politicos'', adaugă sensuri noi acestor aprecieri.

PONDERE ŞI CONTEMPORANEITATE

Am relatat fenomenul prin intermediul celor mai caracteristice exemple. Întrebarea următoare este : ce proporţie reprezintă aceste exemple ca frecvenţă, precum şi ce importanţă au în totalitatea materialului cercetat ? În 28 din 94 poveşti, concepţia asupra timpului şi spaţiului, arătată mai sus, este un fenomen *caracteristic*, *frecvent* şi *sistematic*. Procentual, raportul este de 29,7% din totalul materialului (categoria A). În 8 dintre poveşti, fenomenul survine sporadic şi accidental, reprezentînd 8,7% (categoria B). În sfîrşit, marea majoritate a poveştilor — 58 piese — se caracterizează prin *lipsa totală* a fenomenului. Categoria aceasta reprezintă proporţia cea mai masivă : 61,7% (categoria C).

Din această analiză cifrică s-ar putea conchide că fenomenul studiat nu poate fi considerat drept unul important sau caracteristic pentru povestitul din Valea Gurghiului. Totuşi, un studiu mai aprofundat şi mai complex — care ţine seamă de funcţia diferitor basme şi a povestitului în această regiune, stabilind dacă interpreţii poveştilor sînt sau nu păstrători, poate chiar continuatori ai materialului tradiţional — ne îndeamnă să fim cît se poate de prudenţi în formularea concluziilor.

În cele ce urmează ne vom referi la rezultatele obţinute în studierea basmelor aceloraşi povestitori[15], rezultate care, după părerea noastră, sînt decisive în problema de mai sus.

Considerăm că nu întîmplător cele 28 basme din categoria A acoperă întregul repertoriu de proză studiat al *anumitor* povestitori.

Cine sînt aceştia?

Ion Porav, de 47 ani, şi Petre Puşcaş, de 44 ani, din Ibăneşti; Ion Suciu, de 58 ani, şi Vasile Petra, de 61 ani, din Toaca; Jakab István, de 40 ani, din Glăjărie, sînt povestitori recunoscuţi şi apreciaţi în Valea Gurghiului. De mai bine de douăzeci, ba chiar de treizeci de ani, din prima lor tinereţe, ei şi-au învăţat poveştile ca muncitori forestieri, tăietori şi cărbunari în Munţii Gurghiului (Lăpuşna) din apropiere şi tot acolo au devenit povestitori cu faimă. Munca la munte asigură chiar şi astăzi funcţia vie a povestitului. (Deoarece Gabriela Vöö se ocupă într-un studiu special de factorii povestitului în Munţii Gurghiului[16], de data aceasta nu voi insista asupra acestui lucru.) Aşadar, poveştile auzite şi narate aici sînt deosebit de importante din punctul de vedere al conservării şi continuării tradiţiei. În studiul său consacrat povestitorului de la munte *Kurcsi Minya*, Iózsef Faragó constată că, sub aspectul funcţiei şi caracterului, repertoriul narat la munte este ,,activ'' şi ,,permanent''[17]. Constatarea, făcută prin 1960, este pe deplin valabilă şi în legătură cu materialul complet al povestitorilor, studiat de noi, atît în privinţa caracterului său, cît şi din punctul de vedere al funcţiei îndeplinite.

În acelaşi timp, cele 58 poveşti narate de către povestitori numai ocazional, sporadic, în familie sau uneori printre vecini, dar în nici un caz sistematic, constituie un repertoriu ,,sătesc''[18], fiind un material ocazional şi pasiv, care nu poate fi luat în considerare din punctul de vedere al conservării sau continuării tradiţiei. (Printre aceşti povestitori, unii dispun de un material bogat: de exemplu, cele 17 basme ale Rafilei Tudoran, auzite în copilărie, la prăşit, dar povestite acasă, o dată sau de două ori, cauză din care basmele sale sînt schematice şi lacunare. Viorel Chirteş, de 15 ani, a auzit 12 poveşti, în diferite ocazii, de la diferiţi povestitori şi nu a narat acest material, obţinut recent, decît culegătorului, de aceea povestitul său este încă nematurizat. Ion Şandor, de 77 ani, ştie 15 basme, dar nu le-a povestit de mai bine de cincisprezece-douăzeci de ani, de cînd — mutilat — a părăsit munca forestieră; datorită acestui fapt, poveştile sale sînt lacunare, iar povestitul său are un caracter ocazional şi pasiv. Exemplele se mai pot continua.)

---

[15] Olga Nagy, *Amprente ale civilizaţiei contemporane în basmele din Valea Gurghiului*, lucrare citită la sesiunea Academiei Republicii Socialiste România — Filiala Cluj, octombrie 1967.

[16] Gabriella Vöö, *Influenţa mediului forestier asupra povestitului maghiar*, comunicare prezentată la sesiunea Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, iulie 1967.

[17] József Faragó, *Kurcsi Minya havasi mesemondó* [Kurcsi Minya povestitorul de pe munte], în ,,Ethnographia'', 1967, nr. 2, p. 243.

[18] *Ibidem*, p. 242.

Tot din condițiile specifice ale povestitului la munte derivă și celălalt criteriu al auditorului — foarte important în cazul nostru —, și anume faptul că aceste povești au fost narate exclusiv în fața unor grupuri de muncitori și ca atare explică și justifică infiltrarea în conștiință a unor elemente de muncă și formă de viață ritmizată, precum și existența acelei mentalități relativ mai dezvoltate, la fel cum explică și justifică și continua tendință de raționalizare a basmelor. De altfel, în mediul povestitor sînt considerate ,,adevărate'' povești numai cele narate de bărbați. Unii dintre povestitori, ca Suceava Bozon, Ion Dumitru lui Iordace, Ibănești, au declarat că nu pot povesti decît pentru bărbați (numai la insistențele noastre au narat basmele povestite atît de frecvent în trecut). Iar alții ca : Ion Porav, Petrea Pușcaș (Ibănești), Jakab István (Glăjărie) povestesc, dar ,,altfel'', dacă sînt și copii sau femei [19].

Trebuie să menționăm și un specific comun al acestor cinci povestitori : studiind personalitatea lor, ei pot fi considerați mai degrabă creatori decît reproducători. Nu este un criteriu pentru aprecierea talentului lor, ci o caracteristică a poziției lor față de tradiție. Astăzi, a te depărta de tradițional, a da ceva nou, a căuta sub o formă oarecare metode noi (după cum ne-au mărturisit-o cîțiva dintre ei) este o manifestare care se realizează prin contaminații și combinații neobișnuite ale tipurilor, ca și prin redactări individuale sau infiltrații ale vieții moderne etc. Toate acestea derivă din tendința povestitorului de a rezista concurenței, oferind ascultătorului ceva nou, interesant, actual. Iată pentru ce acești povestitori sînt predispuși pentru inovație, caută mereu noi și noi procedee pentru reînnoirea materialului tradițional, ba chiar au ambiția că ei ,,nu povestesc ca alții''. Credem însă că aceste inovații, încercări de a introduce vreun element nou față de tiparul tradițional, nu ar fi posibile dacă ei nu ar povesti foarte des, avînd posibilitatea să încerce și să observe reacțiile auditorului în legătură cu elementele noi introduse. Numai așa se poate fixa vreun element nou, așa poate el deveni ceva specific și caracteristic pentru povestitor. De exemplu, Ion Suciu din Toaca excelează în redarea culorii locale, iar Jakab István în zugrăvirea procesului psihic al sentimentelor, lucru care-l face să introducă sistematic și vîrsta eroilor, să-i îmbătrînească o dată cu desfășurarea acțiunii ș.a.m.d.

Majoritatea povestitorilor sînt așadar caracterizați printr-o lipsă totală a tendinței inovatoare. Pe lîngă stilul lor, tradițional, povestitul în stil nou pare să aibă un rol din ce în ce mai mare în zilele noastre. Povestitorii inovatori, fiind activi, sînt adevărați purtători ai folclorului, pe cîtă vreme ceilalți, fiind pasivi, transmit sporadic tezaurul tradițional, deseori în formă schematică, necizelată, și nu pot fi considerați ca avînd pondere în fenomenul povestitului în cadrul vieții spirituale a satului contemporan.

---

[19] Cf. Ágnes Kovács, *Kalotaszegi népmesék* [Povești din Tetiș], I, UMNGY, V, Budapesta, 1944, p. 27, 33, unde afirmă că în comuna Tetiș povestitul este un atribut al reuniunii bărbătești și că povestitoarele nu sînt luate în serios ; citează și părerile sătenilor din Tetiș cum că femeile nu pot să povestească frumos.

Cercetări ulterioare, bazate de asemenea ,,pe materiale autentice, pe studierea realităţii folclorice vii'' [20], vor ajunge, probabil, la confirmarea acestor concluzii.

Am arătat că aceste inovaţii periclitează forma şi stilul basmului. Dar ştim noi oare ce este basmul? Ca gen, basmul este inseparabil de *personalitatea povestitorului*, care îl interpretează într-o *anumită formă* concretă ; şi tot inseparabil este de *epoca* în care se transmite. Într-adevăr, nu putem considera că basmul, şi în general tradiţia populară, ar fi ,,un material unitar, de o stare alotropică identică''. Formele tradiţiei se pot modifica, dar esenţa ei rămîne aceeaşi atîta timp cît trăieşte poporul al cărui suflet îl exprimă [21]. Toate tentativele de a face basmul ,,credibil'' prin *coborîrea lui pe pămînt* salvează basmul pentru prezent şi, în afară de aceasta, sînt conforme acelei tendinţe dintotdeauna a ţăranului, remarcate de Ovidiu Bîrlea, care îi combate pe cei ce îşi imaginează că ţăranii ,,au oroare de elementele realiste'' şi sînt ,,doritori de irealitate'' [22].

REPRÉSENTATIONS CONCRÈTES DU TEMPS ET DE L'ESPACE DANS LES CONTES DE LA VALLÉE DU GURGHIU

Analysant 94 contes roumains et hongrois de la Vallée du Gurghiu (les villages de Toaca, Ibăneşti, Glăjărie), recueillis par un groupe de chercheurs de la Section d'ethnographie et de folklore de Cluj de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, pendant les années 1966—1968, l'auteur étudie les phénomènes nouveaux technicisés, portant l'empreinte du monde moderne, lesquels, dans la conception du conteur ont comme conséquence une modification de la vision du temps et de l'espace, et analyse la manière dont ces infiltrations ont influencé le style et la forme des contes. L'auteur groupe ces phénomènes dans trois catégories : 1. l'expression de la distance et de la quantité ; 2. l'établissement de la date exacte de l'action ; 3. l'âge exact des héros du conte. Elle arrive à la conclusion qu'il s'agit des traditions artistiques qui cèdent devant ces influences, et du péril qui menace le style artistique du conte. On signale même parfois dans les contes la perte de la foi dans le miraculeux. Il s'agit d'autres fois (par exemple ,,le vieillissement'' des héros ou bien l'identité entre l'âge de ceux-ci et celui du conteur) d'identifier les personnages avec les héros du conte. D'autres exemples illustrent la pénétration du paysage natal dans la structure du conte. La couleur locale est réalisée par des localisations répétées de l'action et par l'identité entre les personnages des contes et les gens connus. On attribue aux contes un charme à part par le contraste créé par la corrélation entre le monde miraculeux et le réel, ce qui constitue des improvisations de certains conteurs de talent, à effet humoristique ou bien comique. Par cela et aussi en plaçant l'action

---

[20] Mihai Pop, *Caractere naţionale şi stratificări istorice*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', 10 (1965), nr. 1, p. 10.

[21] Aurél Vajkai, *A néphagyományok romlásának kérdéséhez* [La problema degradării tradiţiei populare], în ,,Miscellanea ethnographica'', tom. I, 1947, p. 46.

[22] Ovidiu Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în ,,Revista de folclor'', I (1956) nr. 1—2, p. 111.

dans des villes plus éloignées et spécialement dans la capitale, le monde miraculeux abstrait du conte est transformé dans quelque chose de terrestre, d'autochtone.

Ces phénomènes sont caractéristiques, présents fréquemment et systématiquement dans un tiers seulement du répertoire étudié. Du moment que ceux-ci sont pourtant des porteurs de la tradition, nous pouvons considérer le phénomène présenté comme ayant un poids spécial dans l'ensemble de la prose de la Vallée du Gurghiu. Quoique ces innovations des conteurs soient souvent un péril pour la forme et le style de la transmission, en les rapprochant de la nouvelle, ce sont pourtant des tentatives pour faire le conte plus vraisemblable en le sauvant pour le présent.

UN SISTEM IDENTIC DE EXECUŢIE POLIFONICĂ A CÎNTECELOR POPULARE, ÎNTÎLNIT LA UNELE POPOARE DIN PENINSULA BALCANICĂ

GEORGE MARCU

Fiecare popor îşi are specificul său naţional, care se reflectă şi în cîntecul popular. În ceea ce priveşte modul de execuţie, la unele popoare există tradiţia de a-şi interpreta cîntecele lor individual, monodic, iar altele în grup, omofonic sau polifonic. Execuţia în grup a cîntecelor populare o întîlnim la diferite popoare de pe glob. Prin acest sistem de execuţie iau naştere diferite tipuri de polifonie, asupra cărora nu e locul să ne oprim aci. Ne vom mărgini doar să semnalăm un singur sistem de execuţie în grup a cîntecelor populare, pe care îl întîlnim la unele popoare din Peninsula Balcanică, sistem din care rezultă unul şi acelaşi tip de polifonie.

Vom arăta mai întîi, în cîteva cuvinte, cum se prezintă lucrurile, în această privinţă, la noi în ţară.

Deosebim două categorii de cîntare în grup a cîntecelor populare din ţara noastră. Prima categorie cuprinde un sistem de execuţie în grup, de cele mai multe ori omofonic, pe care îl practică românii la colinde şi alte cîntece rituale (de seceriş, de mort, de nuntă etc.). Trebuie să precizăm totuşi că, în această categorie, există fără îndoială şi alte genuri care se cîntă în grup, armonic, eterofonic şi cîteodată cu urme de polifonie[1]. Unele investigaţii şi depistări anume credem că vor duce la alte descoperiri de asemenea fenomene şi în alte regiuni ale ţării noastre.

A doua categorie cuprinde sistemul cîntării în grup polifonic practicat de populaţia aromână (macedoromână) stabilită în Republica Socialistă România. Acest sistem de execuţie constituie un lucru nou pentru ţara noastră, fiind adus o dată cu venirea şi stabilirea aromânilor în Dobrogea. După cum se ştie, aceştia s-au stabilit pe teritoriul Republicii Socialiste România între anii 1925–1932, în calitate de colonişti emigranţi din Grecia, Iugoslavia, Albania şi Bulgaria. Din cercetările întreprinse la această populaţie se constată că ea îşi păstrează majoritatea obiceiurilor tradiţionale cu care a venit aci. Astfel, aromânii obişnuiesc să execute aproape toate cîntecele populare în grup [2], omofonic sau polifonic, tradiţie

---

[1] E. Cernea, *Sistemul popular de cîntare acompaniată vocal*, în „Revista de etnografie şi folclor", X (1965), nr. 3.

[2] George Marcu, *Cîntecele polifonice aromâne*, în „Revista de folclor", III (1958), nr. 2, p. 79–98.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 545–554, Bucureşti, 1968

care își are originea de pe alte meleaguri. Cercetînd și analizînd acest sistem de execuție, distingem două tipuri de polifonie : unul, cel mai răspîndit, îl întîlnim la cîntecele aromânilor originari din părțile Greciei, Iugoslaviei și Bulgariei, iar altul — cel mai interesant, care de altfel constituie obiectul discuției în articolul de față — îl întîlnim la aromânii numiți „fîrșeroți'', originari din Albania și nord-vestul Greciei.

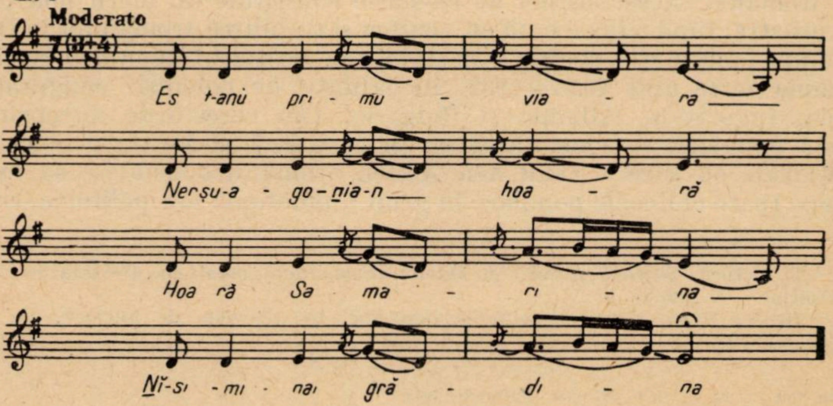
În primul tip de polifonie observăm, lucru ciudat, că aceleași cîntece executate în grup omofonic se întîmplă să fie cîntate și polifonic. Acest sistem de interpretare nu se practică în mod metodic, ci el apare spontan : dacă componenții grupului nu sînt înzestrați cu simț artistic, ei execută cîntecul omofonic ; dacă însă grupul cuprinde și cîntăreți înzestrați cu simț artistic mai dezvoltat, atunci același cîntec este executat polifonic : în timp ce majoritatea grupului cîntă melodia propriu-zisă a cîntecului, se desprind unele voci care apar cu alte melodii. Cei cu voci grave cîntă tot timpul pe tonică și, cîteodată, deasupra sau dedesubtul acesteia, însă numai la intervale de secundă, iar alții cîntă alte contramelodii, deasupra melodiei propriu-zise, la intervale de secundă, terță, cvartă sau cvintă. În felul acesta ia naștere un tip de polifonie care este interesant atît prin construcția fiecărei părți melodice, cît și prin armonia ce rezultă din acest sistem de execuție. Pentru a ilustra fenomenul dăm ca exemplu un cîntec interpretat de un grup de informatori originari din Grecia (Macedonia-Pind). Iată acest cîntec interpretat în grup, omofonic :

Est-anŭ primuviara

Culeg. și not. : G. Marcu
Buc., 1952

Inf. : At. Carataşu
com. Samarina-Pind (Grecia)

Ex 1


Moderato
7(3+4)/8
Es t-anŭ pri - mu - via - ra
Nerşu-a - go-nia-n hoa - ră
Hoa ră Sa ma - ri - na
Nĭ-si - mi - nai gră - di - na

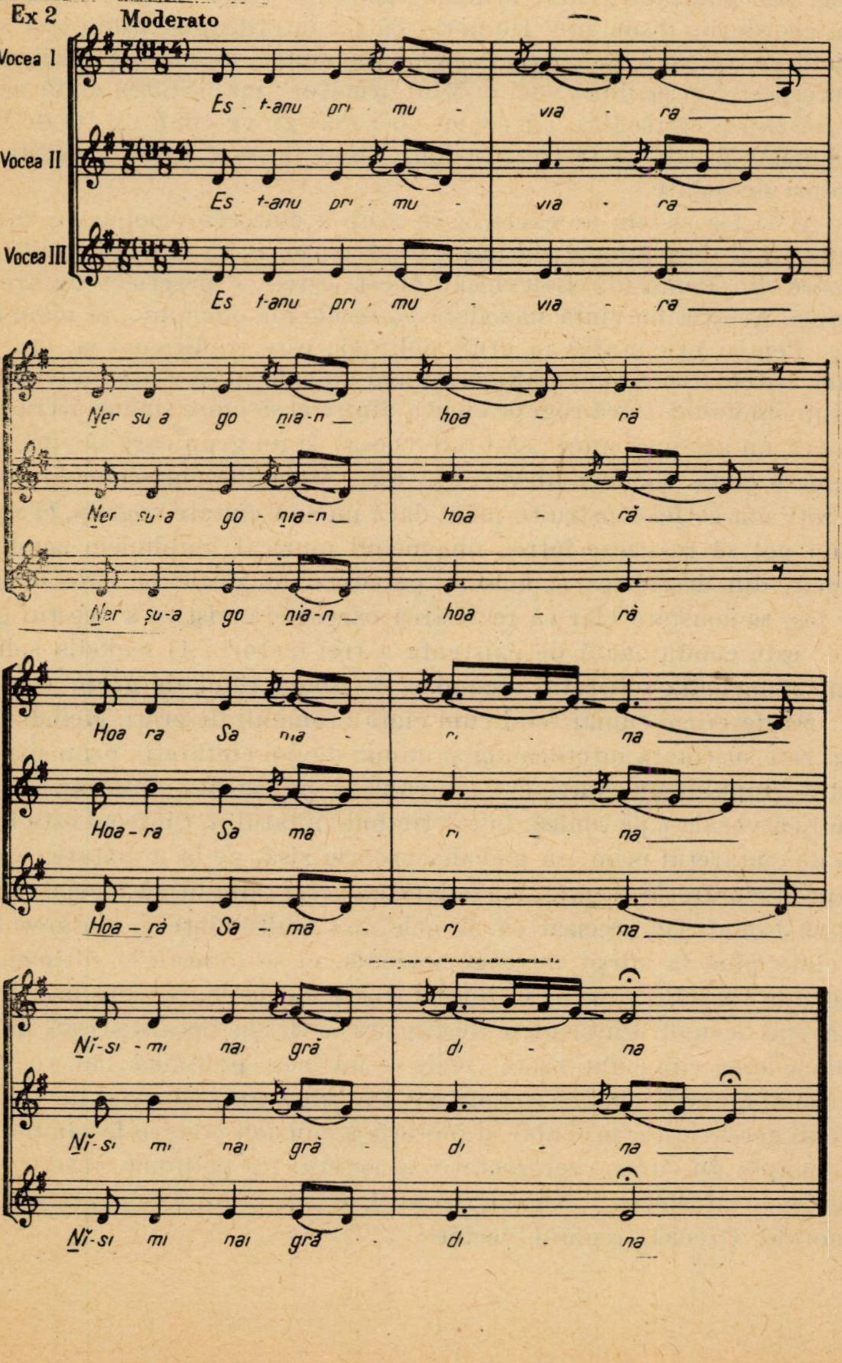
Acelaşi cîntec interpretat tot în grup, de către aceiaşi informatori, însă polifonic :

Est-anŭ primuviara

Culeg. şi not. : G. Marcu
Buc., 1952

Inf. : grup vocal din Pind (Grecia)

Ex 2


Moderato
Vocea I
Vocea II
Vocea III
7(3+4)/8
Es - t-anu pri - mu - via - ra
Es - t-anu pri - mu - via - ra
Es t-anu pri mu - via - ra
Ner su a go nia-n hoa - ră
Ner su-a go - nia-n hoa - ră
Ner şu-a go nia-n hoa - ră
Hoa ra Sa ma - ri - na
Hoa-ra Sa ma ri - na
Hoa - ră Sa - ma - ri na
Nĭ-si - mi nai gră di - na
Nĭ-si mi nai gră - di - na
Nĭ-si mi nai gră - di - na

Pe portativul I este notată melodia propriu-zisă a cîntecului, iar pe al II-lea și al III-lea celelalte melodii, care apar în timpul cîntatului. Făcînd o analiză sumară a celor arătate mai sus și aruncînd o privire generală asupra partiturii muzicale notate, se observă că cele trei voci cîntă tot timpul pe aceiași timpi și cu aceleași accente, pronunțînd aceleași silabe. Din punct de vedere armonic, este interesant de relevat că predomină acordurile disonante. De notat că nu întotdeauna prin acest sistem se cîntă pe trei voci. Se întîmplă ca același cîntec, executat pe trei voci, să fie interpretat și pe două voci în felul următor : majoritatea cîntă melodia propriu-zisă a cîntecului, iar cei cu voci mai grave cîntă un fel de bas pe fundamentală sau pe treapta a doua, dînd naștere în felul acesta unor acorduri deosebite.

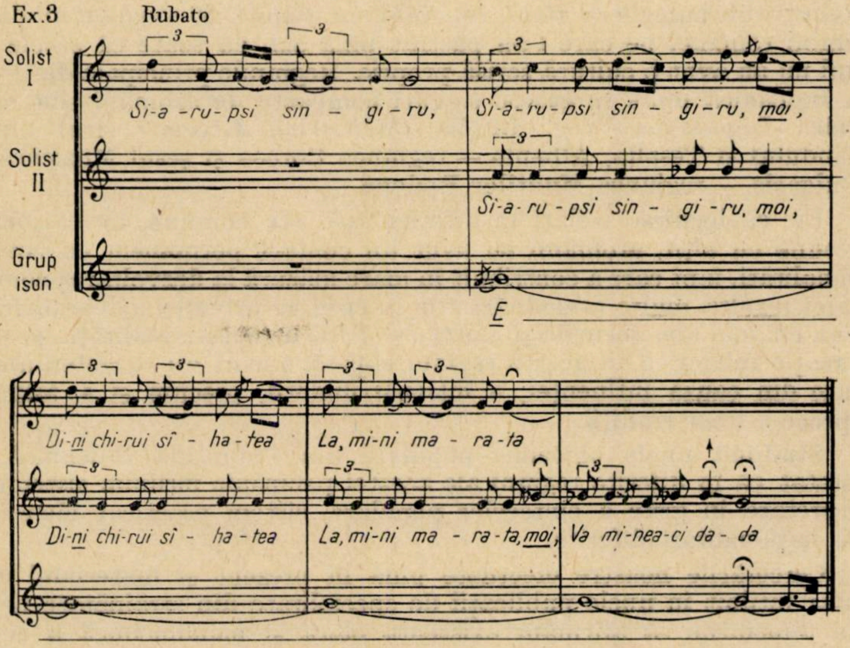
Al II-lea sistem de execuție în grup a cîntecelor populare, din care rezultă tipul de polifonie cel mai caracteristic, îl mai întîlnim și la unele popoare din Peninsula Balcanică. Acest sistem e practicat de aromânii fîrșeroți. Aceștia nu cîntă niciodată cîntecele lor omofonic, ci numai polifonic. Pentru ei cîntatul în grup polifonic este tradițional și, am putea spune, sistematic. Aromânii fîrșeroți nici nu concep să cînte individual sau în grup omofonic. Dacă rogi pe cineva dintre ei să cînte singur, îți răspunde că, dacă nu are încă unul ,,să-i taie vocea'' și un grup care să țină isonul, nu poate cînta. Și, într-adevăr, așa este. Melodiile cîntecelor aromânilor fîrșeroți sînt astfel construite, încît, dacă nu sînt cîntate în grup, ci separat, ele nu pot să realizeze întreg fenomenul muzical. Subliniem acest lucru întrucît, din descrierea și analiza partiturii muzicale pe care o arătăm mai jos, se constată clar că realizarea execuției artistice a acestui gen de cîntec este condiționată de existența a trei factori : 1) melodia solistului prim, 2) melodia solistului secund și 3) isonul ținut de grup.

Să descriem sumar felul cum cîntă aromânii fîrșeroți. Melodia cîntecului este susținută întotdeauna și numai de doi cîntăreți : prim și secund. Restul grupului nu cîntă, ci acompaniază pe cei doi cîntăreți, susținînd isonul cu vocala *e* pe tonică, în tot timpul cîntatului. Cîntecul este început solo de cîntărețul prim, cu melodia propriu-zisă, pe la jumătatea versului începe și cîntărețul secund, iar o dată cu acesta din urmă începe și grupul să țină isonul. De precizat că, la cele mai multe cîntece, cîntărețul prim nu cîntă pînă la sfîrșit întreaga melodie, ci se oprește la ultimele 3—4 silabe ale versului cuprins în finalul frazei muzicale, pe care însă le cîntă cîntărețul secund. Cîntecul se desfășoară astfel la fiecare strofă în parte. În încheierea cîntecului toate vocile se întîlnesc pe tonică, iar vocile care țin isonul alunecă pînă la treapta a VI-a inferioară. Obiceiul de a termina în felul acesta este, probabil, o imitație a muzicii cîntate la cimpoi. Dăm ca exemplu un cîntec reprezentativ al acestui tip polifonic, interpretat de un grup de informatori aromâni fîrșeroți, originari din Albania (reg. Corcea) și nordul Greciei, regiuni vecine :

Si-arupsi singiru

Culeg. şi not.: G. Marcu
Buc., 1956

Inf. Zdru Vasile, solist I,
Vanghele Nic., solist II,
grup vocal bărbaţi — ison


Ex.3
Rubato
Solist I
Solist II
Grup ison
Si-a -ru- psi sin - gi - ru, Si-a-ru-psi sin - gi - ru, moi,
Si-a-ru-psi sin - gi - ru, moi,
E
Di-ni chi-rui sî - ha - tea La, mi-ni ma - ra - ta
Di-ni chi-rui sî - ha - tea La, mi-ni ma - ra - ta, moi, Va mi-nea-ci da - da

Se constată că atît melodia propriu-zisă a cîntecului, susţinută de cîntăreţul prim, cît şi melodia cîntăreţului secund sînt construite de aşa natură încît nu pot fi interpretate separat.

De asemenea, marea libertate de interpretare, specifică acestui stil, oferă celor doi cîntăreţi posibilitatea de a improviza, transformînd în permanenţă melodia şi creînd noi elemente melodice. Forma polifonică luată în ansamblu, prin suprapunerea celor două melodii ale soliştilor şi isonul grupului, generează unele armonii specifice acestui tip polifonic, la care acordurile disonante predomină.

Arătînd pînă aci modul de execuţie al celor două sisteme de interpretare în grup a cîntecelor populare aromâne, trebuie menţionată, în mod deosebit, şi practicarea pe scară largă a sistemului antifonic. Aromânii obişnuiesc să cînte antifonic aproape toate genurile de cîntece, fie ele în tempo rubato, fie mişcate — cîntecele de joc. Indiferent dacă grupul de cîntăreţi este alcătuit numai de bărbaţi, de femei sau mixt, el se împarte în două şi cîntă alternativ fiecare strofă pînă la terminarea cîntecului. Acest sistem antifonic oferă cîntăreţilor posibilitatea de a-şi odihni vocile, iar pe de altă parte constituie şi un stimulent de a-i antrena, prin întrecere, să cînte cît mai frumos.

Am arătat pînă acum felul cum cîntă aromânii stabiliţi în Republica Socialistă România şi am dat ca exemplu cîteva cîntece din repertoriul lor. Trebuie precizat că originea sistemului de execuţie în grup a cîntecelor populare aromâne este de căutat în unele regiuni ale Peninsulei Balcanice, meleaguri unde aceștia s-au stabilit cu multe secole în urmă. După cum se știe, aromânii sînt răspîndiți pe întregul cuprins al peninsulei, locuind în comune sau sate pur aromâne, iar în unele părți, mai ales în tîrguri și orașe, conlocuiesc cu diferite alte naționalități. În aceste regiuni ei sînt cunoscuți sub numele de *vlahi*, *cuțovlahi* sau *țînțari*. Ei vorbesc un dialect al limbii române, pe care l-au păstrat pînă azi, cu toate că secole de-a rîndul nu au avut o cultură scrisă proprie. Regiunile principale din Peninsula Balcanică unde se găsesc așezări compacte de aromâni sînt următoarele: Iugoslavia — reg. Bitolia (Monastir), Grecia — șirul muntos al Pindului și Tesalia, Albania — regiunea Corcea și șesul Muzichea, iar în Bulgaria — regiunea Munților Rodope.

Fie că locuiesc izolați în diferite sate sau comune, fie că locuiesc împreună cu alții, aromânii au avut un contact permanent cu celelalte naționalități, fapt care a contribuit în mare măsură la dezvoltarea comună. De aici rezultă multe asemănări atît în ceea ce privește îndeletnicirile și portul, cît mai ales jocurile și cîntecele. Față de aceste realități, procesul de creație folclorică în aceste regiuni capătă uneori un caracter analog, identic din cauza influenței, a întrepătrunderii, precum și a asimilării reciproce a unor tradiții.

Studiind unele obiceiuri populare din Peninsula Balcanică, am constatat că în diferite regiuni ale acestei peninsule întîlnim sistemul de interpretare în grup a cîntecelor populare, sistem practicat identic, de către naționalități diferite.

Cercetările noastre efectuate pînă în prezent și materialul documentar întîlnit în unele publicații de specialitate din străinătate ne dau toate temeiurile să afirmăm existența clară și neîndoielnică a acestui fenomen, de care ne ocupăm în articolul de față. Datorită cărui fapt sau în ce împrejurări s-a produs aceasta — sînt probleme ce necesită o cercetare îndelungată și, mai ales, la fața locului.

Cîntarea în grup a cîntecelor populare, practicată în sistemul arătat mai sus, se întîlnește frecvent și la grecii din nordul Epirului, regiune vecină cu Albania. Din cîte știm pînă acum și din sondajele făcute la unele persoane originare din această regiune, se poate afirma cu certitudine că acest sistem de execuție în grup este practicat și acolo. Faptul este confirmat și de unele constatări dintr-un articol al folcloristului grec Dimitrios V. Iconomidu, cercetător al Arhivei de folclor de pe lîngă Academia din Atena [3]. Autorul articolului a făcut o cercetare timp de o lună (august 1951) în orașul Ianina, capitala provinciei Epir. Acolo, spune el, datorită împrejurărilor din ultimul război mondial și evenimentelor politice interne ale Greciei postbelice, și-a găsit refugiul o mare parte din populația sătească a acestei regiuni, de unde autorul a cules un bogat material folcloric. După ce face o caracterizare succintă a cîntecelor populare din această regiune, el descrie pe scurt felul cum cîntă grecii din nordul Epirului: „Populația Epirului de nord (epiroții de nord) cîntă, în cele mai multe cazuri, în grup. Din grup, unul singur începe să cînte cîntecul. Acesta este așa-numitul «primaș». Altul repetă melodia primașului, schimbînd oarecum intenţia de interpretare a acestuia; acesta se numeşte «repetitor»; iar alţii îmbogăţesc cîntecul, adică însoţesc pe cei doi; în modul acesta cîntecul se desfăşoară în plin, intensificîndu-se. Unul dintre ei, care însoţeşte pe «primaş» şi pe «repetitor», ţine isonul cu un ton patetic şi cu voce, cîteodată dulce, iar altă dată puternică. În felul acesta grupul de cîntăreţi cîntă în cor, amintind corul bisericesc bizantin, la care — după cum se ştie — predomină cîntăreţul ce conduce, fiind însoţit şi ajutat de cîntăreţii auxiliari şi de cei care ţin isonul''.

---

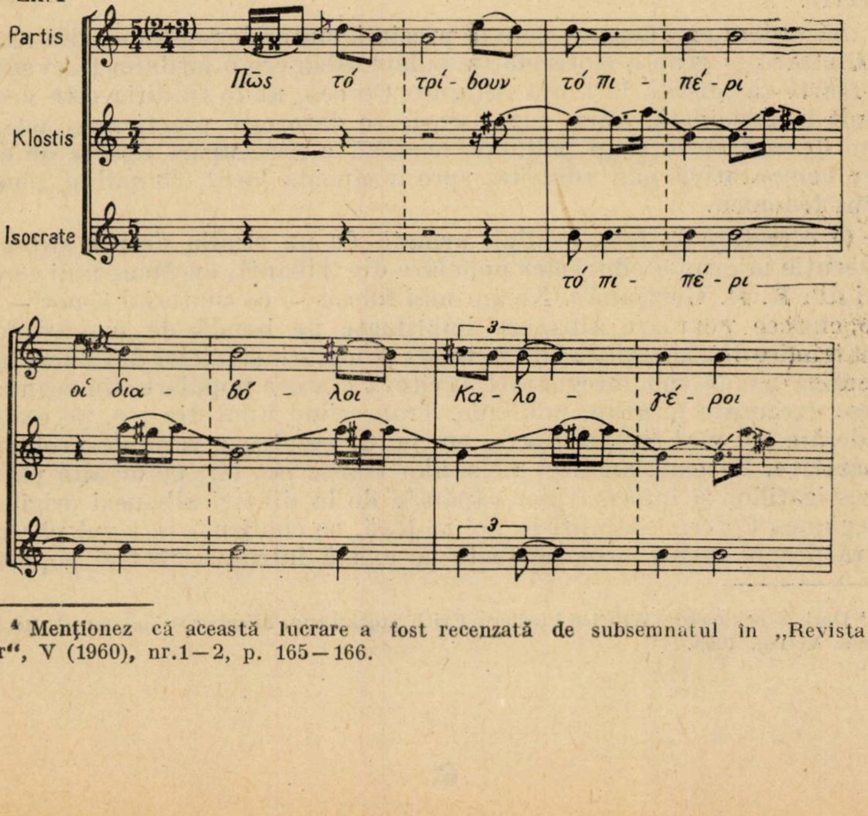
[3] Δημητρίου Β. Οἰκονομίδου, Τὰ βορειοηπειρωτικὰ δημοτικὰ τραγούδια, Ἀθῆναι, 1954.

Din descrierea pe care o face cercetătorul grec rezultă asemănarea izbitoare a sistemului de execuţie în grup a cîntecelor populare, practicat de populaţia greacă din această regiune, cu acela al aromânilor fîrşeroţi. Regretăm că descrierea nu este însoţită de exemple muzicale notate, care ar fi lămurit complet problema. Ulterior, însă, ne-a parvenit o altă lucrare tratînd cîntecele populare tot din această regiune, dar completată cu exemple muzicale transcrise şi analizate. Este vorba de lucrarea muzicologului grec Spiridonos Z. Peristeris, tot de la Arhiva de folclor a Academiei din Atena, care în studiul său *Cîntecele populare din Dropolis, Epirul de nord* (Grecia), în urma culegerii, cercetării şi transcrierii unui numeros material muzical de cîntece polifonice populare greceşti, ajunge la aceleaşi constatări pe care le-am urmărit şi noi[4]. Pentru a ilustra cele afirmate, reproducem din această publicaţie un cîntec polifonic grecesc, transcris şi analizat de S. Peristeris:

Πῶς τὸ τρίβουν τὸ πιπέρι

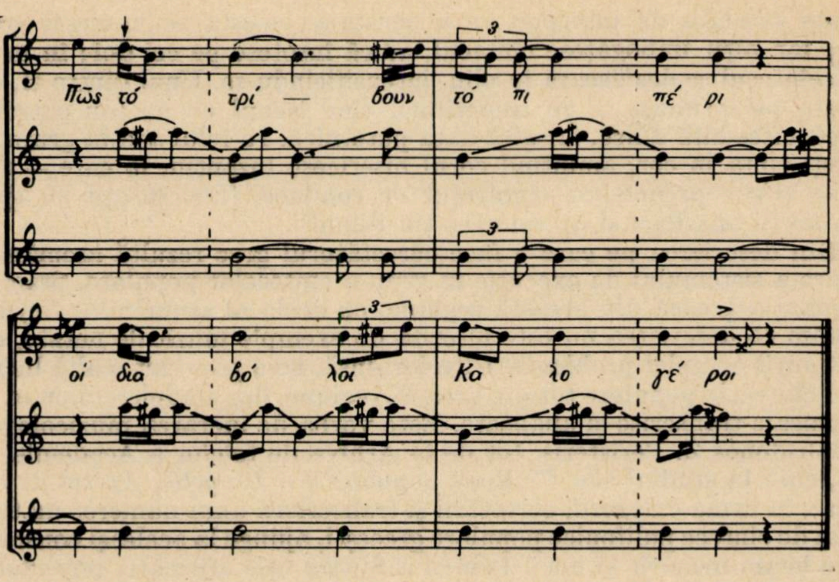
E.M.Σ.Λ.Α.
'αριθ. δίσκου 42 Α6
'Ιωάννινα, 1951.

Ex.4



---

[4] Menţionez că această lucrare a fost recenzată de subsemnatul în „Revista de folclor", V (1960), nr. 1—2, p. 165—166.



Este evidentă asemănarea și uneori chiar identitatea de procedee între exemplul grecesc de mai sus și stilul polifonic al aromânilor fîrșeroți. Se observă însă o mică deosebire la cei de pe portativul trei, care țin isonul : pe cînd la aromânii fîrșeroți și albanezi vocile de pe acest portativ țin isonul cu vocala *e* pe fundamentală, în tot timpul cîntatului, grecii țin și ei isonul pe fundamentală, pronunțînd însă cuvintele cîntecului respectiv.

Să vedem mai departe cum se prezintă cîntecele polifonice din Albania. Cîntarea în grup a cîntecelor populare albaneze o întîlnim frecvent și este foarte răspîndită în toată regiunea Corcea, unde tradiția este veche și mult înrădăcinată. Cărui fapt istoric se datorește practicarea acestui sistem de cîntare în grup polifonic necesită o preocupare aparte de cercetare comparativă mai adîncită, spre a elucida locul, timpul și geneza acestui fenomen.

O cercetare la fața locului, urmată de un studiu despre sistemul de execuție în grup a cîntecelor populare din Albania, au făcut unii cercetători din R. D. Germană [5]. Ne-am mai folosit — ca material sonor — de unele cîntece populare albaneze imprimate pe bandă de magnetofon, recent trimise din Albania la Institutul de etnografie și folclor din București. Pe această bandă sînt înregistrate și cîteva cîntece populare din regiunea Corcea, executate în grup, polifonic. Transcriind unul din ele, pe care îl considerăm cel mai reprezentativ, am putut rezolva o serie de probleme comparative. În urma analizei melodiilor transcrise, iar, pe de altă parte, a investigațiilor și informațiilor căpătate de la diverși albanezi originari din regiunea Corcea, stabiliți la noi în țară, se confirmă în totul părerea noastră despre asemănarea evidentă ce există între aceste trei popoare, în privinţa modului de execuţie în grup a cîntecelor populare. Iată cîntecul transcris :

---

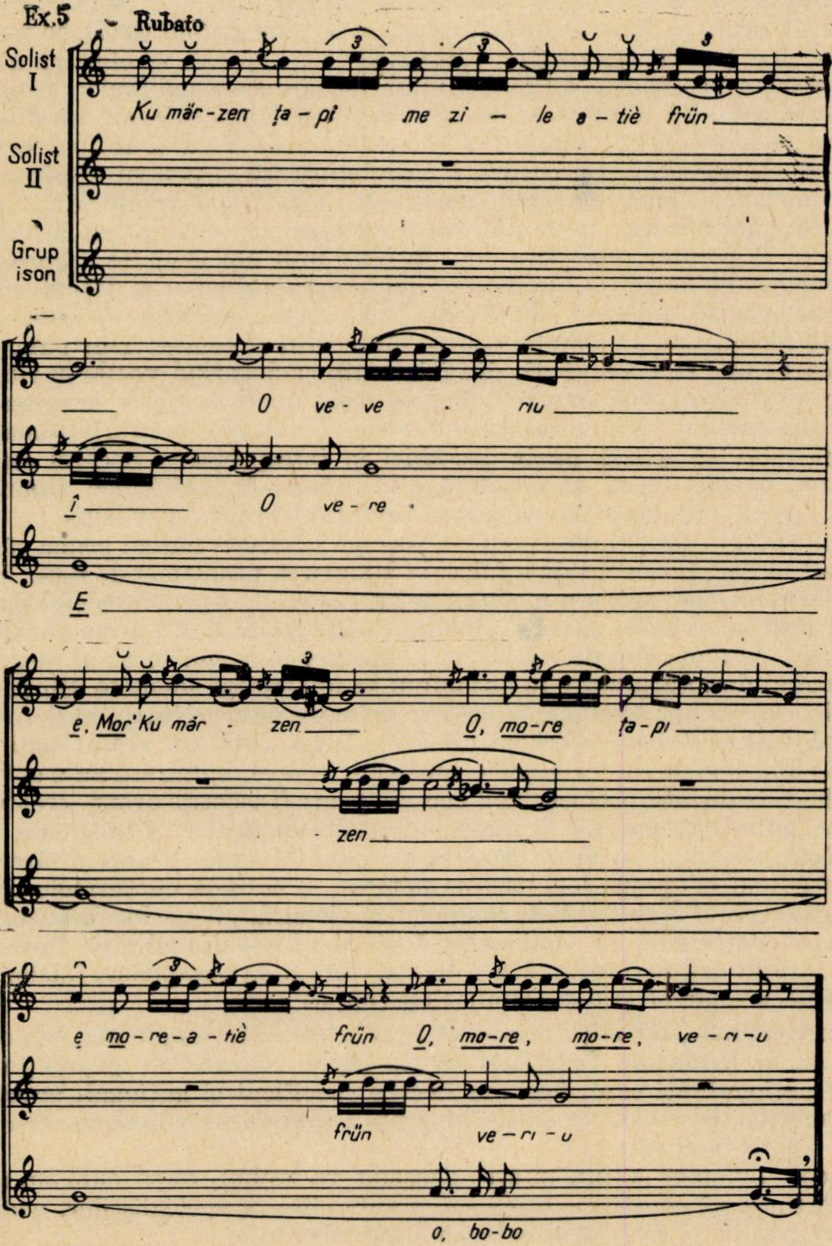
[5] Doris Stockmann — Wilfried Fiedler — Erich Stockmann, *Albanische Volksmusik*, Berlin, Akademie Verlag, 1965.

Ku märzen capi mezile

mg. 1496 f
Tr. : G. Marcu

Inf. grup vocal bărbaţi

Ex.5


Rubato
Solist I
Solist II
Grup ison
Ku mär-zen ţa-pi me zi — le a-tiè frün
O ve-ve - riu
î O ve-re
E
e. Mor' Ku mär - zen
O, mo-re ţa-pi
zen
e mo-re-a-tiè frün O, mo-re, mo-re, ve-ri-u
frün ve-ri-u
o, bo-bo

Imprimarea, după cum se constată, nu s-a făcut cu scopul unei cercetări științifice, ci, probabil, în scopul difuzării de către posturile de radio, fapt care ne-a îngreuiat munca de transcriere, întrucît vocile cîntăreților în multe părți se suprapun și cu greu au putut fi distinse. Nu cunoaștem decît titlul cîntecului și regiunea, din care cauză nu am indicat numele informatorilor (cîntăreților). În privința ordinii transcrierii vocilor am folosit același sistem ca și la cîntecele polifonice aromâne: pe portativul I cîntărețul prim, pe II — secundul, iar pe al III-lea grupul care ține isonul.

Făcînd o analiză a fiecărei părți melodice, separat, se observă o asemănare între procedeele de interpretare cu cîntecele polifonice aromâne și cu cele grecești. Cîntărețul prim începe să cînte solo, iar la sfîrșitul rîndului melodic începe cîntărețul secund și o dată cu el grupul care îi ține isonul. Cam același procedeu îl întrebuințează și pentru următoarele rînduri melodice, pînă la terminarea strofei, cînd toate vocile se întîlnesc pe tonică, ținută lung, iar unii dintre aceia care țin isonul alunecă pînă la treapta a VI-a inferioară. Din cînd în cînd unii din grup se desprind și cîntă unele exclamații, ca : ,,o bo-bo'' pe treapta a doua. Cei doi interpreți cîntă melismatic, folosind nelipsitele portamente, specifice acestui gen, care, de altfel, dau o nuanță aparte cîntecului executat. Din punct de vedere armonic, se observă că, din felul cum se desprind vocile în timpul cîntatului și prin suprapunerea lor, se nasc unele armonii interesante, dintre care cele mai caracteristice sînt acelea bazate pe acorduri disonante. Am constatat că există unele deosebiri în interpretarea fiecărei strofe. De altfel, același lucru se constată și la cîntecele polifonice aromâne. Aceasta se explică fie prin conținutul textului, fie prin dispoziția pe care o au cîntăreții în timpul interpretării. Noi am transcris numai prima strofă din acest cîntec, în scopul de a folosi la lămurirea problemei de față.

Făcînd o comparație a modului de execuție în grup a cîntecelor populare, întîlnit la aromâni, greci și albanezi, constatăm că atît forma arhitectonică a melodiilor celor doi cîntăreți, împreună cu isonul susținut de grup, cît și modul de interpretare în ansamblu se înfățișează identice. Singurele deosebiri care se pot distinge, în ceea ce privește interpretarea, se datoresc personalității artistice a fiecărui cîntăreț. După cum am arătat mai sus și după cum se vede din exemplele muzicale notate, cîntăreții au o atît de mare libertate de interpretare, încît aceasta poate fi socotită drept ,,creație''.

Se pune întrebarea : de unde această asemănare? După cum am mai arătat, aromânii fîrșeroți locuiesc în sudul Albaniei și nordul Greciei. Prin specificul ocupației lor, păstori nomazi, ei colindă cu turmele de oi mai multe regiuni și se stabilesc temporar acolo unde găsesc loc de pășunat, fapt care-i determină să conlocuiască și cu alte naționalități. Probabil de aici rezultă aceste împrumuturi de obiceiuri și de alte genuri folclorice, pe care fiecare popor și le-a asimilat cu timpul.

În concluzie, făcînd o recapitulare a celor arătate pînă aci, se poate afirma că în Peninsula Balcanică există regiuni locuite de populație de diferite naționalități care, deși are fiecare specificul ei național, practică totuși același sistem de execuție în grup a cîntecelor populare, *unul și același tip de polifonie.*

Acest fenomen de un interes deosebit va trebui, după cum am mai arătat înainte, să constituie o preocupare de viitor a specialiștilor, pentru a lămuri geneza și trăsăturile sale caracteristice.

Revista de etnografie şi folclor publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *Note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articole, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI. **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STHAL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 453—554, București, 1968

I.P.I. - c. 5965

43.407

Lei 12.—